المؤسسة العامة للسينما
NATIONAL FILM ORGANIZATION

تشريح الأفلام



تأليف: برنارد ف. ديك

ترجمة: د. محمد منير الأصبحي

الفن السابع 234

تشريح الأفلام

الهيئة العامة السورية للكتاب

تشريح الأفـلام

الفن السابع 234

رئيس التحرير : محمـــد الأحمـــد

أمين التحرير : بندر عبد الحميد

تشريح الأفلام

تأليف: برنارد ف. ديك

ترجمة: د. محمد منير الأصبحي

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠١٣م

العنوان الأصلي للكتاب:

Bernard F. Dick,
***Anatomy of Film*, Sixth Edition.**
Boston, New York: Bedford / St. Martin's, 2010

هذه ترجمة الطبعة السادسة.

تشريح الأفـــلام/تأليف برنارد ف. ديك؛ ترجمة محمد منير الأصبحي

.- دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٣م.- ٦٨٨ ص: مص؛٢٤ سم.

(الفن السابع؛ ٢٣٤)

١ - ٧٩١,٤٣ د ي ك ت ٢- العنوان ٣- ديك

٤ - الأصبحي ٥ - السلسلة

مكتبة الأسد

إهداء المؤلف

إلــى طلابــي،

السابقين والحاليين

تمهيـد

لم يدر في خلدي حين كتبت الطبعة الأولى من **تشريح الأفلام** في عام ١٩٧٦ أنني سأدخل في طبعة سادسة عام ٢٠٠٩. وبعد نشر الكتاب للمرة الأولى أدركت أن من الضروري أن تعكس أية طبعات لاحقة التغييرات المستمرة في هذا الفن، واحتياجات أعداد متزايدة من الطلاب، والتأرجحات في الذوق مع تعاقب الأجيال. لكن برغم هذه التغييرات، بقي الهدف الجوهري على حاله دائماً، ألا وهو مساعدة الطلاب عن طريق تقديم كتاب دراسي موجز وواضح وممتع يفحص الأفلام الكلاسيكية وشبه الكلاسيكية والمعاصرة من أجل تطوير تقدير للفيلم ووعي نقدي له. يقدِّم هذا الكتاب الفيلم بصفته نصاً تتبغي «قراءته» كأي نص آخر، ويساعد الكتاب الطلاب على تحديد مكونات الفيلم كي يتمكنوا من تفسيره.

مزايا بـارزة

- **قاعدة صلبة تتضمن أساسيات الفيلم.** من أجل توفير مقدمة تدريجية إلى الأفلام للطلاب، أبدأ بالمصطلحات الأساسية ثم أنتقل إلى مواضيع أكثر تعقيداً مثل الجنس الفيلمي والمعنى الضمني ومدرسة الإبداع وتحليل الأفلام وأخيراً نظرية الفيلم ونقده.
- **أمثلة ثرية من الماضي والحاضر.** ومن أجل تقديم الماضي والحاضر كسلسلة متصلة، فإنني في كثير من الأحيان أستخدم أمثلة من الماضي - مثل **سبع عرائس لسبعة إخوة** (١٩٥٤) – من أجل المساعدة في تحليل أفلام حديثة مثل **فتيات الأحلام** (٢٠٠٦) **وسويني تود** (٢٠٠٧).

- **تغطية متعمقة للأجناس.** لقد صممت الفصل الخامس لتزويد الطلاب بفهم شامل لبعض أهم الأجناس: الأفلام الموسيقية الغنائية، وأفلام الغرب وأفلام الجريمة والفيلم الأسود والأفلام الحربية، والأفلام الفكاهية والأفلام النسائية وأفلام الرعب والخيال العلمي.
- **لغة واضحة خالية من الرطانة**(*). إن هدفي في **تشريح الأفلام** هو الترحيب بالطلاب في عالم فن الأفلام ومشاهدتها من خلال لغة تتحاشى الرطانة غير الضرورية المستخدمة في الصناعة السينمائية.

وللاستجابة إلى الشكل الفني المتغير باستمرار الذي تمثله الأفلام، فإن الطبعة السادسة توفر أيضاً عدداً من المزايا البارزة الجديدة.

جديد في هذه الطبعة

- **مزايا جديدة لمساعدة الطلاب على الدراسة والاحتفاظ بالمعلومات.** لمساعدة الطلاب على الوصول إلى فهم أفضل لمفاهيم فيلمية أساسية، فقد قمت في هذه الطبعة بتسليط الضوء على المصطلحات الأساسية في الكتاب بأكمله، وأضفت ملخصات جديدة في نهاية الفصول، وتوسعت في الملاحق لجعل هذه الطبعة أسهل تناولاً من قبل الطلاب.
- **جزء جديد حول الكتابة عن الأفلام.** تتضمن هذه الطبعة نصائح وإرشادات عملية حول عملية الكتابة بأكملها من المشاهدة إلى التحليل إلى التنقيح. ويستخدم هذا الجزء فيلم **سايكو** لهتشكوك لتبيان المداخل المختلفة التي يمكن تناول الفيلم عبرها، في حين تستخدم أبحاث من كتابة الطلاب مزودة بالتعليقات والملاحظات كنماذج لفن الكتابة من خلال الإشارة إلى الأخطاء والجوانب الناجحة في العمل

(*) المصطلحات والاستخدامات اللغوية الشائعة بين أصحاب المهنة والعصيّة بصورة عامة على الآخرين. (المترجم)

الكتابي. وبما أن التوثيق في غاية الأهمية في كتابات الطلاب، فقد أوضحت الفوارق بين ثلاثة أساليب مختلفة في ذكر المصادر، أسلوب شيكاغو، وأسلوب رابطة اللغات الحديثة MLA وأسلوب رابطة علم النفس الأمريكية APA.

Ÿ **اهتمام أكبر بأحدث النزعات في المشاهدة.** لمساعدة الطلاب على فهم الكيفية التي تشكِّل فيها تقنيات المشاهدة الجديدة تجربة مشاهدة فيلم معين، فقد أدخلت تركيزاً موسّعاً على النزعات من العرض الرقمي للأفلام (بالإضافة إلى المزيد حول صنع الأفلام الرقمي) وأقراص الفيديو الرقمية وبُروز يوتيوب وغيره من الموارد الفيلمية على الشبكة الإلكترونية.

Ÿ **أمثلة محدَّثة في النص والبرنامج الفني.** تعكس هذه الطبعة أحدث الأفلام والأعمال الكلاسيكية المعاصرة من خلال إضافات للنص وصور ثابتة من الأفلام. وتشمل الأفلام الجديدة التي يرد بحثها **ليس بلداً لكبار السن** (٢٠٠٧)، **وجبل بريكباك** (٢٠٠٥)، **والآنسة إشراق الصغيرة** (٢٠٠٦)، **والنادلة** (٢٠٠٧)، **وكبرياء وتحامل** (كلتا نسختي ١٩٤٠ و٢٠٠٥)، **ومُخَبَّأ** (٢٠٠٥)، **ومتاهة بان** (٢٠٠٦)، والراكب (١٩٧٥)، في حين أن إيضاحات جديدة أُخذت من سلسلة واسعة من الأفلام بما فيها فيلم **سارابند** (٢٠٠٣) لإنغمار برغمان Ingmar Bergman، **والمغامرة** (١٩٦٠) لأنتونيوني Antonioni، **وآليس ومارتان** (١٩٩٨)، **والراعي الصالح** (٢٠٠٦) وأفلام أخرى.

شكر وتقدير

أود أن أعبر عن شكري للمدرسين الذين ما زالوا يستخدمون هذا ككتاب مقرر. كما أنني ممتن لاقتراحات التحسين التي تلقيتها من ماري بيكر Mary S. Baker في كلية بيك Peak للمجتمع في بايك Pike، وبوب بارون Bob Baron في كلية ميسا Mesa للمجتمع، ومليسا كولنز بورتر Melissa Collins-Porter في كلية ميرا كوستا MiraCosta، وستيفن كوبر Stephen Cooper في جامعة ولاية كاليفورنيا، وميمي كزارنيك Mimi Czarnik في كلية ألفرنو Alverno، وأنجيلا دانسي Angela Dancey في جامعة ولاية أوهايو، وديف ديبورد Dave DeBorde في الجامعة الجنوبية، وفردريك دولزال Frederic Dolezal في جامعة جورجيا، ورتشارد فْريد Richard Freed في جامعة كنتاكي الشرقية، وجولي غوستافسون Julie Gustavson في جامعة سامفورد Samford، وألكسيس كراسيلوفسكي Alexis Krasilovsky في جامعة ولاية كاليفورنيا في نورثريدج Northridge، وجوناثان لتل Jonathan Little في كلية ألفرنو، ومارتن نوردن Martin F. Norden في جامعة ماساتشوستس في أمهرست Amherst، وباربرا راسنيك Barbara Rasnik في جامعة ولاية أريزونا، وقراء آخرين فضلوا عدم ذكر أسمائهم. وقد انعكس الكثير من هذه الاقتراحات في الطبعة السادسة.

وأود أيضاً أن أشكر العديد من المهنيين في دار بدفورد / سينت مارتن Bedford/St. Martin للنشر على مساعدتهم بمن فيهم إريكا غتيريز Erika Gutieffez ومساعدتها ماي كلنغر Mae Klinger، ومحررة التطوير ألكسيس سليت Alexix Sleight، وزميلة الإنتاج سارا ألكني Sarah Ulicny. والشكر أيضاً إلى ليزلي كونور Leslie Connor من مؤسسة ببليشر سولوشنز Publisher's Solutions التي ساعدني انتباهها للتفاصيل ومعرفتها بالأفلام على إعادة التفكير بالنص وإجراء تحسينات ضرورية.

برنارد ف. ديك

أستاذ الاتصالات واللغة الإنجليزية

جامعة فيرلي ديكنسون Fairleigh Dickinson

تينِك Teaneck، نيو جيرسي

الفصل الأول

فهم الوسـيلة

«العمل القصصي»(*) مصطلح مفهوم على نطاق واسع، وهو يعني المخترَع والمتوهَّم والخيالي – أي عكس الواقع. وهناك أيضاً العمل القصصي التاريخي مثلما توجد المسرحية التاريخية، وهما مصطلحان يشيران إلى أعمال من نسج الخيال تستقي من التاريخ لأغراض روائية أو مسرحية. إذن يمكن الاستمرار في اعتبار رواية أو مسرحية ما عملاً قصصياً حتى وإن استمدت مادتها من الواقع. وتوجد أشكال أخرى من الأعمال القصصية أيضاً: القوطي والرومانسي والتشردي والبوليسي وتيار الوعي، وهذه ليست سوى بضعة من كثرة. لذلك فالعمل القصصي هو مصطلح عام، مصطلح ذو فروع كثيرة.

و«الفيلم» هو مصطلح آخر يعني أشياء مختلفة في سياقات مختلفة: الفيلم الملفوف والفيلم الخام والفيلم السينمائي، كما تستعمل الكلمة باللغة الإنجليزية كفعل يعني القيام بالتصوير. وقد تعرض كل منا لنوع من أنواع الفيلم قبل أن نشاهد أول مثال من الأفلام الكلاسيكية. قد يكون شيئاً شاهدناه على شاشة التلفزيون: فيلم رسوم متحركة أو فيديو موسيقي أو فيلم قديم من أفلام **لاسي**. أو ربما كان

(*) الكلمة المستعملة في الأصل هي fiction والتي هي أقرب في المعنى إلى عبارة «نسج الخيال»، ومن معانيها البيان الكاذب الذي يحاول الظهور بمظهر الحقيقة، والكتب أو القصص المكتوبة عن شخصيات وأحداث خيالية. وهي تستخدم في الأدب للإشارة إلى الأدب القصصي (القصة والرواية)، بينما يشار إلى الأعمال التي لا تكون من نسج الخيال بكلمة nonfiction (غير روائية). (المترجم)

فيلماً تعليمياً شاهدناه في المدرسة، أو **فيلماً للعرض السينمائي**(*) يفترض أن يُشاهَد في دور السينما. ومع ذلك، إذا طُلب منا تعريف الفيلم، فإن الكثيرين منا سيترددون. ولكن هذا صحيح أيضاً عن صانعي الأفلام.

إن صانعي الرسوم المتحركة والأفلام الوثائقية والمخرجين في هوليوود وصانعي الأفلام التجريبية جميعهم يرون أنهم يعملون في الوسيلة نفسها: الفيلم. وبرغم ذلك، فإن الأفلام التي ينتجونها تختلف كلياً في مظهرها وموضوعها وأسلوبها. فصانع الأفلام الوثائقية مايكل مور Michael Moore سيطرح مقولة إن أفلامه (على سبيل المثال **سيكو** *Sicko*، ٢٠٠٧، الذي يصور الوضع الحرج لنظام الرعاية الصحية الأمريكي) تتعامل مع الحقيقة. ومن جهة أخرى، فإن صانع الأفلام التجريبية سام براكيج Sam Brickage يعتقد أن «الواقعية المطلقة' للصورة في الأفلام المتحركة هي أسطورة آلية (ميكانيكية)(١)». المهم بالنسبة لبراكيج هو نقاء الصورة البصرية، مع تحررها من نموذج البداية – الوسط – النهاية، ما يؤدي إلى نتيجة تشبه القصيدة أكثر مما تشبه الشريط السينمائي(**). لكن للجمهور العام، تعني كلمة فيلم «فيلماً سينمائياً»، وهو مصطلح يلقى قبولاً كلياً إلى درجة أن الناقدة الأمريكية البارزة بولين كيل Pauline Kael تبنته دائماً.

(*) العبارات المطبوعة بالخط الأسود معرَّفة في قائمة المصطلحات السينمائية في آخر الكتاب. (المترجم)

(١) ستان براكيج، «من الصور المجازية للرؤى».

Stan Brackage, "From Metaphors on Vision," *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. Leo Braudy and Marshall Cohen, 5th ed. (New York: Oxford University Press, 1999), 234.

(**) يميز الكاتب بين كلمتي film و movie. وفي حين أن الكلمتين مترادفتان في سياقات كثيرة إلا أن الأولى أكثر عمومية، بينما يقتصر معنى الثانية على الفيلم السينمائي، لذلك فقد ترجمتها هنا بعبارة «شريط سينمائي»، لكن فيما بعد سأترجمها بكلمة «فيلم» وأحياناً بكلمة «سينما» حين تستعمل بالجمع. (المترجم)

لسوء الحظ، توحي عبارة «شريط سينمائي» بالثقافة الشعبية أكثر مما توحي بالفن. والمصطلح البديل «سينما» يوحي بالفن وليس بالثقافة الشعبية. لكن «سينما»، برغم كونها كلمة فرنسية، مأخوذة من الكلمة اليونانية kinein (تحرَّكَ)، لذلك فإذا قلنا «شريط سينمائي» أو «سينما»، يكون حديثنا عن شكل من أشكال الفن كان في الماضي يدعى «الصور المتحركة». وليس في عبارة «شريط سينمائي» أي انتقاص للقدر، ومن المؤكد أن بعض أعظم أمثلة الفن السينمائي التي أنتجت حتى الآن (والتي يرد بحث الكثير منها في هذا الكتاب) هي أشرطة سينمائية وستبقى دائماً كذلك. وعلى الرغم من أن كيل تجد شيئاً من التعالي والادعاء في كلمة «سينما»، فإن استخدامها شائع في تصنيف الأفلام حسب النوع – السينما المعاصرة والسينما العالمية على سبيل المثال – أو الأصل – السينما الأمريكية والسينما الفرنسية وغيرها - إن إطلاق عبارة «شريط سينمائي» على الفيلم لا يتضمن أي شيء يتعلق بقيمته الفنية. وبغض النظر عما إذا استعملنا كلمة «شريط سينمائي» أو «سينما» فإننا نتحدث عن الفرع نفسه من المصطلح العام: الفيلم(*).

الفيلم كفن هجين

يجب معاملة الأفلام كنصوص - أعمال ينبغي تحليلها وتفسيرها. وهي شبيهة بأي نص آخر، بما في ذلك الكتاب المقرر(**). وكلمة text (النص) مأخوذة من الكلمة اللاتينية textum التي تعني "الشيء الذي نُسِج". فالنص ينسج المادة معاً على نحو مرتب ومترابط. والفيلم هو نص أيضاً، لكنه نص من نوع خاص، نص سمعي بصري كما يصفه جون هوارد لوسون John Howard Lawson الكاتب المسرحي وكاتب السيناريو والناقد الأمريكي. وكان من قبل نصاً مكتوباً، إما على

(*) لا شك أن هذه المناقشة للمصطلحات التي تطبق على الفيلم تفقد شيئاً من معناها في الترجمة بسبب ضياع ظلال المعنى المرتبطة بالكلمات الإنجليزية. (المترجم)

(**) كلمة text التي تعني «نصاً» تستعمل أيضاً كاختصار لكلمة textbook التي تعني «كتاباً مقرراً». (المترجم)

شكل سيناريو أو ملخص للحبكة كما كان الحال في كثير من الأحيان في عصر السينما الصامتة. أو إن لم يكن مكتوباً، فقد كان على شكل فكرة في ذهن صانع الفيلم، الذي حولها بعد ذلك إلى نص سمعي بصري.

والفيلم مثل الأوبرا فن هجين. فالأوبرا تستمد من فنون أخرى: المسرح والرسم والموسيقى، وفي بعض الحالات الرقص والأداء الصامت. ويمكن للفيلم أن يلجأ إلى كل هذه الفنون، لكنه أيضاً تطوير لفن آخر هو التصوير الفوتوغرافي. وكثيراً ما يطلق على الفيلم وصف الفن التعاوني، بمعنى أنه يتطلب مواهب عدد واسع من المتخصصين، الذين تذكر أسماؤهم جميعاً في **قائمة الأسماء الختامية**. وهو أيضاً فن يُتَوَقَّع فيه من شخص واحد، وهو **المخرج**، أن يوحد جميع المساهمات في كل واحد. وفي هذا الكتاب بأكمله سنقوم بتشريح الفيلم، أي بمشاهدة العناصر التي تكوِّن «الشريط السينمائي»، كما تريدنا بولين كيل أن نسميه. لكن من الضروري أن نتذكر أن جميع العناصر تعمل معاً لتحقيق رؤية فنية.

إبداع فيلم روائي

في أواخر القرن التاسع عشر كان الذهاب إلى السينما يعني الذهاب إلى صالة ألعاب أو صالة كينتوسكوبية(*)، حيث كانت توجد صفوف من أجهزة الفرجة التي تدعى الكينتوسكوب والتي تعمل بإدخال قطع من العملة المعدنية. كانت تبدو وكأنها صناديق أو خزائن، ويعرض كل منها صوراً متحركة تستغرق دقيقة واحدة: جياد تعدو، أو قطارات مسرعة، أو رجل وامرأة يتبادلان قبلة، أو رجل يعطس، أو أمواج تتكسر على الشاطئ، أو حيوانات كنغر تتلاكم. أما اليوم فلا تبدو مادة الكينتوسكوب ترفيهية على الإطلاق. لكن لأجدادنا – الذين كانت

(*) الكينتوتوسكوب kinetoscope هو آلة قديمة لعرض الصور المتحركة، التي يتفرج الأشخاص عليها على نحو فردي من خلال نافذة في صندوق يحوي هذا الجهاز. (المترجم)

فكرتهم عن الصورة الفوتوغرافية هي صورة في ألبوم العائلة – كانت رؤية أشخاص يتحركون أو رؤية الطبيعة وهي تتحرك رؤية ساحرة.

سيقتصر تعاملنا اقتصاراً شبه كامل على **الفيلم الروائي**، أي الذي يروي قصة. وقد ظهر الفيلم الروائي حين اكتشف صانعو الأفلام أن هذه الوسيلة يمكن أن تقوم بأكثر من مجرد تسجيل ما يوجد أمام آلة التصوير. ولم تكن الخطوة التالية تقتصر على تصوير ما هو حقيقي بل إعادة خلقه، لتبيان ما يمكن أن يكون أو ما كان يحتمل أن يكون، أو بعبارة أخرى لحكاية قصة.

في عام ١٨٩٥ قام الأخوان لويس وأوغست لوميير Louis and Auguste Lumière بتصوير مشاهد من الحياة الواقعية في فرنسا سموها «الواقعيات actualités»: قطار يصل إلى محطة، وعمال في وقت الانصراف، وصبي شقي يقف على خرطوم مياه بستاني، مما يقذف الماء على وجه البستاني. وفضّل رائد فرنسي آخر من رواد السينما، وهو جورج ميليه George Méliès الذي كان ساحراً، أن يقص حكايات أكثر تفصيلاً. وفيلم ميليه **رحلة إلى القمر** (١٩٠٢) هو وفق العبارة التي وصفه بها سلسلة من «المَشاهد المرتبة ترتيباً مصطنعاً»، وكانت تلك المَشاهد مسرحية جداً وتبع أحدها الآخر بالترتيب، بحيث كان للفيلم بداية ووسط ونهاية. بذلك بدأ الفيلم الروائي يكتسب شكله. لكن أفضل الحكايات ليست المتتابعة بقدر ما هي المبنية على السبب والنتيجة. وهي ليست مسألة حدوث أ أولاً، ثم حدوث ب بعده، وهكذا، وإنما هو أن حدوث أ أولاً يؤدي إلى حدوث ب بعده، ويكون ت هو النتيجة.

أفضل الأفلام الروائية الباكرة كان فيلم إ. س. بورتر E. S. Porter **سرقة القطار الكبرى** (١٩٠٣)، الذي يتبع إلى حد كبير نموذج الوضع – التعقيدات – الحل. فعدد من الخارجين على القانون يدخلون مكتب برق ويقيدون العامل. ثم يركبون قطاراً ويسرقون ممتلكات الركاب، ثم يهربون إلى غابة. في هذه الأثناء، تصل ابنة عامل البرق إلى المكتب وهي تحمل الغداء إلى والدها، وتفك قيده. يتم تشكيل فرقة مطاردة ويُقْتَل الخارجون على القانون – كل هذا في أقل من اثنتي

عشرة دقيقة. وعلى الرغم من أن الحلقات الأربع عشرة التي يتكون منها فيلم **سرقة القطار الكبرى** تبدو وكأنها تتكشف حسب تسلسل الحدث، فإن بنية السبب – النتيجة موجودة أيضاً. فلأن ابنة عامل البرق قد أحضرت له غداءه تتمكن من فك قيده، ولأنه لم يعد مقيداً، أمكن تشكيل فرقة مطاردة، ولأن الفرقة تشكلت، أمكن تعقب اللصوص والعثور عليهم.

كانت سرقات القطارات شائعة في أوائل القرن العشرين، ولكن كان من المستحيل تصوير إحدى تلك السرقات. إذن ما الذي يمنع من تخيل كيف تكون إحدى السرقات في عام ١٩٠٣؟ وهكذا استكمل الفيلم الروائي نموه.

الفيلم الروائي

في محاولة جون هوارد لوسون لتعريف الفيلم، كتب ما يلي: «الفيلم هو صراع سمعي بصري، وهو يجسّد علاقة مكانية زمانية، وينطلق من فكرة معينة، مروراً بتعاقب للأحداث، وصولاً إلى ذروة أو نهاية مطلقة للحدث»(١). لاحظ أن لوسون لم يصف الفيلم كفيلم، بل وصف أحد أشكاله المحددة، وهذا الشكل هو الفيلم الروائي.

بالنسبة إلى لوسون الفيلم هو حكاية تحكى بالصوت والصورة وتُبنى لتصل إلى ذروة ويتوّجها حل. ولا يجعل لوسون الحوار جزءاً من التعريف، بل يقتصر في قوله على أن الفيلم سمعي بصري. فالفيلم لا يحتاج إلى حوار منطوق ليروي قصة. والأفلام الصامتة لم تشتمل على حوار منطوق، وكانت مصاحبة البيانو أو الأرغن للفيلم شائعة، كما كانت المؤثرات الصوتية ضرورية لرفد الحدث على الشاشة. وحتى مع قدوم الصوت كان صانعو الأفلام المبدعون حقاً يدركون أنه يجب رواية أجزاء من الحدث بصرياً بدون أي حوار.

---

(١) جون هوارد لوسون، الفيلم: العملية الإبداعية.

John Howard Lawson, *Film: The Creative Process* (New York: Hill & Wang, 1967), 292.

في الفيلم، يمكن للصور نفسها أن تحكي جزءاً من القصة. وبعض اللحظات التي لا يمكن أن تنسى في الأفلام خالية من الكلام: الزلاجة المحترقة في فيلم أورسون ويلز Orson Welles **المواطن كين** (١٩٤١) التي تكشف معنى «البرعم»؛ رجل مصيره أن يكون وحيداً وهو يقف عند مدخل منزل يدخله الجميع ما عداه في فيلم جون فورد John Ford **الباحثون** (١٩٥٦)؛ فارس يلعب لعبة شطرنج مع الموت في فيلم إنغمار برغمان Ingmar Bergman **الختم السابع** (١٩٥٧)؛ رئيس للشرطة يلقي نجمته المعدنية على الأرض في فيلم فرد زينمان Fred Zinnemann **ذروة الظهيرة** (١٩٥٢). لكل منا لحظاته المفضلة. وكان كبار صانعي الأفلام يعلمون دائماً أن الفرق بين المسرح والفيلم هو الفرق بين مسرحية وسيناريو، فالسيناريو هو بالضبط ما تنطوي عليه الكلمة(*): تمثيلية مصممة للشاشة، حيث يمكن للصور أن تحمل قدراً من العبء يعادل ما تحمله الكلمات.



بيتي ديفيز (إلى اليسار) في دور مارغو تشاننغ،
ومارلين مونرو في دور ممثلة طموحة،
وجورج ساندرز في دور ناقد محنك في فيلم **كل شيء عن إيف**(**).

(*) كلمة screenplay تتألف من جزأين معناهما الحرفي هو مسرحية (أو تمثيلية) للشاشة.

(**) يذكر المؤلف المصدر الذي حصل منه على كل صورة من صور الكتاب. وقد رأيتُ ألا ضرورة لذكر هذه المصادر في الترجمة. (المترجم)

ويوضح فيلم جوزيف مانكيويتز Joseph L. Mankiewicz **كل شيء عن إيف** الطريقة التي تدفع بها الصورة الحدث أو تعززه دون استعمال حوار. يدور **كل شيء عن إيف** حول ممثلة طموحة هي إيف هارنغتون Eve Harrington (آن باكستر Anne Baxter) تخدع نجمة مسارح برودواي مارغو تشاننغ Margo Channing (بيتي ديفيز Bette Davis) لتتخذ منها صديقة. وبعد أن تخون إيف مارغو وتصبح هي نجمة أيضاً، فإنها تقع ضحية خطة مماثلة، إذ أن فيبي Phoebe (باربرا بيتس Barbara Bates) الطالبة المبهورة بالنجوم ستفعل بإيف ما فعلته إيف بمارغو. وحين تقف فيبي أمام مرآة ذات ثلاثة وجوه تتكرر صورتها إلى أن تمتلئ الشاشة بما يبدو أنه لا نهاية له من نُسَخ فيبي. والمقطع الأخير خال من الحوار نهائياً. فلا حاجة لأي حوار، والصور نفسها توصل الرسالة. وهي أنه طالما يوجد نجوم، فستوجد مبهورات بالنجوم، وبعضهن لن يتوقفن عند أي حد للوصول إلى الشهرة.

وسيذكر المشاهدون دائماً فيلم ألفرد هتشكوك **سايكو** (١٩٦٠) بسبب قتل ماريون كرين Marion Crane (جانيت لي Janet Leigh) في الحمام. والحادثة خالية من الكلام تماماً، رغم أن الموسيقى تعطي انطباعاً بأن ماريون تصرخ. ومع استعداد ماريون للاستحمام في غرفتها في موتيل بيتس، فإن نورمان بيتس Norman Bates (انتوني بيركنز Anthony Perkins) في الصالون المجاور يزيل لوحة **سوزانا وكبار القبيلة** من على الجدار ليراقب ماريون وهي تخلع ملابسها من خلال ثقب معد للتلصص. وهي تدخل تحت "الدش" وتتمتع برذاذ الماء، وفجأة يظهر خيال، يفترض أنه لسيدة كبيرة في السن، عبر ستارة «الدش». تسحب المرأة الستارة وتأخذ في طعن ماريون طعنات متتالية بينما يختلط الدم بالماء ويتدفق عبر البالوعة. وعلى الرغم من أن الحادثة تستغرق أقل من دقيقة، فإن المُشاهد يحصل منها على معلومات كثيرة. ولم يكن اختيار هتشكوك للوحة عشوائياً، فهي تصور القصة الواردة في الكتاب المقدس عن كبار السن الذين يتلصصون على سوزانا وهي تستحم. وهنا تنتهك خصوصية ماريون. وبدلاً من أن تسترخي

في الحمام، فإنها تمر بتجربة استراحة الموت. وبدلاً من أن ينظف جسمها، فإنه يدنّس. والواقع أن مقصورة «الدش» هي التي تحتاج إلى تنظيف، لأنها تلطخت ببقع الدم.

وكتابة كل ما يحدث في هذا المقطع يحتاج إلى وقت أطول مما تحتاجه مشاهدته. ويخصص جيمس نيرمور James Naremore في كتابه **دليل لفيلم سايكو** خمس صفحات لوصف هذه الثواني الخمس والأربعين من الفيلم(١).



عملية استحمام على وشك أن تتعرض لمقاطعة من قبل دخيل قاتل

في فيلم هتشكوك **سايكو** (١٩٦٠)

العلاقات الزمانية المكانية

ينطوي الفيلم الجيد، كما هي الحال بالنسبة لأية حكاية، على صراع: إذ يتلاطم الأشخاص وتختلف الأهداف وتتفرع المصالح، وتكون الشخصيات في خلاف إحداها مع الأخرى أو على خلاف مع المجتمع. لكن الصراع في الفيلم سمعي بصري، فهو مسموع ومرئي بدلاً من أن يكون مكتوباً ومقروءاً. والفيلم «يجسّد علاقات زمانية مكانية». وفي حين أنه يمكن للحكاية المكتوبة أن توحي أن حدثين يحدثان في الوقت نفسه في مكانين مختلفين، يمكن للفيلم أن يتخطى الإيحاء ويظهرهما وهما يحدثان.

---

(١) جيمس نيرمور، دليل لفيلم سايكو.

James Naremore, *Filmguide to Psycho* (Bloomington: Indian University Press, 1977).

وقد مضى فيلم **الشيفرة الزمنية** (٢٠٠٠) إلى أبعد من وضع حدثين متزامنين أحدهما قبال الآخر. ففي هذا الفيلم التجريبي إلى حد كبير، تُقْسَم الشاشة إلى أربعة أجزاء تشبه شبكة من المربعات. وفي كل جزء تتكشف قصة خيانة، بحيث يتمكن المشاهدون من المرور بتجربة أربع حكايات متشابكة تدور حول الموضوع نفسه وتجري في اليوم نفسه في الجزء العريض نفسه من مدينة لوس أنجلس. وبما أن **الشيفرة الزمنية** لم يكن معدّاً أبداً للعرض في مجمعات دور السينما، فهو لم يجذب أعداداً كبيرة من المشاهدين. وكان الفيلم يمثل محاولة المخرج مايك فيغيس Mike Figgis لتوضيح كيف يمكن للفيلم تصوير أربعة أحداث تجري في الوقت نفسه دون أن يقوم المخرج بالقطع من حدث إلى آخر. وبسبب أن منهج **الشيفرة الزمنية** يختلف اختلافاً شديداً عما يتوقعه الجمهور من الفيلم، فهو لا يمثل موجة المستقبل.

لكن الشيفرة الزمنية يوضح مبدأً هاماً، وهو أن العمل المرئي لا يخضع للتقييد نفسه الذي يخضع له العمل المنطوق. والأجدر بالملاحظة في هذا الصدد هو أن الصورة ترتقي فوق الزمن. خذ على سبيل المثال، لوحة مثل **غرونيكا** لبابلو بيكاسو Pablo Picasso. إن مؤرخي «الزمن» الفعلي وحدهم يرجعونها إلى سنة رسمها (١٩٣٧). ولكن كم يستغرق المشاهد في استيعاب جميع التفاصيل؟ لا يوجد أي جواب – يقول بعض مؤرخي الفن إنه يستغرق عمراً بأكمله.

وإحدى الطرق الأخرى لفهم أن المرئي لا يخضع لما يمليه الزمن هي النظر إلى بعض أمثلة الفن الديني في أواخر العصور الوسطى. فقديسان من قرنين مختلفين – وهما جيروم من القرن الرابع وفرانسيس من القرن الثالث عشر – يظهران في لوحة بسيلينو Pesellino **الصلْب**. وعلى نحو مماثل، في لوحة **لقاء القديس أنطوان مع القديس بولص** يجمع ساسيتا Sassetta شخصيتين تاريخيتين من القرن الأول (بولص) والقرن الثالث عشر (أنطوان).

وقد كتب ت. س. إليوت T. S. Eliot في قصيدة «نورتون المحروق» «تتحرك الكلمات، تتحرك الموسيقى / فقط في الزمان». أما الصور، فهي توجد خارج الزمن. ولا يصبح المرئي زمنياً إلا ضمن وسيلة مثل الفيلم، الذي تتكشف القصة فيه ضمن إطار معين من الزمن وضمن **زمن العرض**، أو استمرار الفيلم في الزمن الفعلي.



الحدث المتزامن في **الشيفرة الزمنية** (٢٠٠٠)

تزامن الأحداث في الأعمال القصصية والمسرحية

في بداية رواية أيريس مردوك Iris Murdoch **هنري وكاتو** *Henry and Cato* (١٩٧٦) تقوم إحدى الشخصيات بالمشي فوق جسر جيئة وذهاباً، «في الوقت نفسه تقريباً» الذي تكون فيه شخصية أخرى في طائرة نفاثة فوق المحيط الأطلسي. ثم تذكّرنا مردوك أنه «في الوقت نفسه تقريباً» الذي تكون فيه الشخصيتان الأوليان على الجسر وفي الطائرة على التوالي، تكون شخصيتان أخريان في مكتبة وشخصية خامسة في مكان آخر، وهي شخصية

رجل يقرأ رسالة من ابنته. ومع أن مردوك تنجح في نسج مصائر جميع هؤلاء الأفراد في نسيج متشابك، فهي مضطرة لتكرار عبارة «في الوقت نفسه تقريباً» إلى أن يتم التعريف بهذه الشخصيات. لكن صانع الأفلام يستطيع أن يصور الأحداث المتزامنة في بداية الرواية بتحويلها إلى مقدمة يستخدم فيها شاشة منقسمة إلى نصفين أو على شكل شبكة مربعات على طريقة **الشيفرة الزمنية** ثم ينتقل إلى شكل تقليدي من السرد في بقية الفيلم. أما بالنسبة للكاتب الروائي، فالأمر ليس بالسهولة نفسها. وباستثناء تقسيم الصفحة، ليس لدى كاتب الرواية أي خيار سوى استخدام الإشارات الزمنية مثل عبارة «في الوقت نفسه» أو عبارات موجزة تبين أنه في أثناء حدوث الحدث أ في أحد الأماكن فإن الحدث ب كان يجري في مكان آخر.

وأفضل ما يستطيعه الكاتب هو الإيحاء بالتزامن، كما يفعل شكسبير في **ماكبث** (الفصل الأول، المشهد الخامس). ففي الحظة نفسها الذي يصل فيها ماكبث إلى قلعته في إنفرنس Inverness، تكون السيدة ماكبث تقرأ رسالته التي يخبرها فيها أن الساحرات تنبأن بأنه سيصبح ملكاً. وقبل أن يصل ماكبث تكون زوجته قد انتهت من وضع خطتها الدموية لضمان وصول زوجها إلى المُلْك. وفي مسرحية **موت بائع جوال** لآرثر ميلر Arthur Miller، بينما يتوسل ويلي لومان Willy Loman للحصول على عمل لا يتطلب السفر، يكون ابنه بيف Biff في موقع آخر ينتظر بلا جدوى لإجراء مقابلة، ويبلغ به الإحباط درجة تجعله يترك المكان. والسخرية هي أن كلا الأب والابن يفشلان في الحصول على عمل في الوقت نفسه.

زمن الفيلم

كما علمنا، لا بد للفيلم من أن يروي قصة ضمن وقت عرض محدد. وأي شخص يرتاد السينما بانتظام، يتفحص جدول عرض الأفلام في إحدى الصحف أو على الشبكة الإلكترونية أو عن طريق الهاتف. ويكون مبرمجو التلفزيون بشكل خاص واعين لوقت عرض الفيلم، لأنه في كثير من الأحيان

تُقطَع الأفلام كي تتناسب مع فترة زمنية معينة. لكن زمن العرض هو زمن فعلي: ٩٠ دقيقة، ١٠٥ دقائق، وهكذا. أما زمن الفيلم فليس زمناً فعلياً: زمن الفيلم يتلاعب بالزمن الفعلي.

زمن الفيلم مرن، ففي الفيلم يمكن ضغط يوم كامل إلى بضع دقائق بل حتى بضع ثوان، وفي المقابل، يمكن إطالة بضع دقائق وثوان إلى ما يبدو وكأنه يوم كامل. وفي المشهد الشهير على درجات أوديسا Odessa، في فيلم **بوتمكين** يشوّه المخرج الروسي سيرجي ايزنشتاين Sergei Eisenstein الزمن الفعلي. فهو يجعل المذبحة تبدو أطول مما هي لأنه يريد التشديد على الفظائع التي ارتكبها جنود القيصر ضد سكان أوديسا. وقرب نهاية المقطع، يلوح جندي بسيفه ويضرب عين امرأة تضع نظارة أنفية. في عالم الواقع سيعمد الجندي إلى شرط عينها بسيفه بحركة واحدة من ذراعه، لكن ايزنشتاين يجزّئ الفعل. أولاً، نرى الجندي وذراعه مرفوعة بالنصل خلف رأسه، ثم نرى الوجه المتوحش، لكن بدون أن نرى السيف، ويطغى وجهه عندئذ على الشاشة. وبعدها يصرخ صرخة غير واضحة مع بدء ذراعه المرفوعة في الهبوط. وفي النهاية نرى المرأة وقد فغرت فاها وتحطمت العدسة اليمنى من نظارتها والدم ينفر من عينها ويسيل على وجهها.

ونزع مفتاح من حلقة مفاتيح عملية بسيطة. لكن في فيلم ألفرد هتشكوك **سيئ السمعة** (١٩٤٦) يتعرض هذا الفعل للإطالة بقصد التشويق. فأليشا Alicia (إنغريد برغمان Ingrid Bergman) عميلة للمخابرات الأمريكية يتطلب منها عملها أن تتزوج سباستيان Sebastian (كلود رينز Claude Rains)، وهو نازي سابق. وهي تملك مفتاح كل غرفة في منزلها باستثناء قبو النبيذ. وبما أن زميلها في المخابرات (كاري غرانت Cary Grant) يظن أن القبو يحتوي على أكثر من النبيذ، فإن أليشا مضطرة لنزع ذلك المفتاح من حلقة مفاتيح زوجها أثناء وجوده في الحمام استعداداً لحفلة سيقيمها الزوجان في المساء. ويمدد المخرج تلك اللحظة، ما يجعل المشاهدين يتساءلون إن كانت

ستنجح، وإذا نجحت ما الذي سيحدث حين يكتشف زوجها غياب المفتاح. وفي عالم الواقع، إذا كانت زجاجة نبيذ موضوعة في موضع أقرب مما ينبغي لحافة الرف، فهي ببساطة ستسقط وتتحطم. وفي وقت لاحق من فيلم **سيئ السمعة** تتحطم زجاجة نبيذ بالفعل، لكنها قبل ذلك تبقى فترة مطولة على الحافة، ما يجعلنا نتساءل ما إذا كانت ستسقط، وإن سقطت فما الذي ستكشف عنه محتوياتها.

وفي فيلم فرانك كابرا Frank Capra **أعرِّفك بجون دو** (١٩٤١)، تتم حملة انتخابية عبر البلاد خلال ثوان قليلة. وذروة فيلم **دار السينما** (١٩٧٦) هي العرض الأول لفيلم د. و. غريفيث D. W. Griffith **مولد أمة** (١٩١٥). ولإعطاء العرض أكبر قدر ممكن من المصداقية، تُستخدم مقتطفات من الفيلم الحقيقي. والعرض الأول أصيل ورد فعل المشاهدين تلقائي إلى درجة أننا ننسى أن ملحمة غريفيث التي يبلغ طولها ثلاث ساعات قد اختصرت إلى بضع دقائق من زمن الشاشة. ومثل ذلك فيلم روبرت أولتمان Robert Altman **ناشفيل** *Nashville* (١٩٧٥) الذي يستغرق عرضه ساعتين ونصف، حيث أنه يجعلنا نستغرق فيه إلى حد يجعلنا ننسى أننا أمضينا خمسة أيام مع أربعة أشخاص تشابكت مصائرهم. وإذا استحوذ فيلم على انتباهنا كما يفعل فيلم جيمس ويل James Whale **سفينة الاستعراضات** فإننا نغفل عن حقيقة أن القصة التي تغطي ثلاثة أجيال لم تستغرق في عرضها سوى ١١٣ دقيقة.

قليلة هي الأفلام التي تلتزم بالوحدة الزمنية، وهي أن يتطابق زمن العرض مع زمن القصة. لا بد أن نقر أن مثل هذه الأفلام نادرة، لكن فيلم روبرت وايز Robert Wise **الخطة المدبّرة** (١٩٤٩) وفيلم فرِد زينمان **ذروة الظهيرة** (١٩٥٢) يستغرقان في العرض اثنتين وسبعين دقيقة وأربع وثمانين دقيقة على التوالي. والساعات مؤشرات وقت هامة في كلا الفيلمين، ونتيجة لذلك، ندرك أنه لا يوجد فرق بين الوقت الذي تستغرقه مشاهدة الفيلم والزمن الذي يتطلبه تطوّر الحبكة.

هناك تنوع كبير حتى في الأفلام الروائية يجعل من شبه المستحيل التعميم حول طبيعة الوسيلة. فليست جميع الأفلام من صنع استوديوهات كبرى، وليست جميع الأفلام مصنوعة في هوليوود. ولتكوين فكرة عن الأنواع الكثيرة من الأفلام، سنقوم بفحص نوعين مختلفين تماماً عن أفلام التيار العام التي تعرضها مجمعات دور السينما. هناك **الفيلم المستقل** الذي يمكن مشاهدته في دور العرض الفنية أو على قناة الأفلام المستقلة أو قناة سندانس Sundance أو تلفزيون الاشتراك. وهناك **الفيلم العالمي** من دول مثل المجر والصين وفرنسا وإيران والسويد، ويمكن استئجاره على أقراص فيديو رقمية أو القراءة عنه في مجلة **فارايتي** *Variety* كل أسبوع.

الفيلم المستقل

بالنسبة لمعظمنا تعني كلمة «مستقل» – من بين معان آخرى – «غير مرتبط» أو «ذاتي الدعم» أو «حر من التحكم أو النفوذ الخارجي» أو «ممانع في أن يكون جزءاً من التيار العام»، وما إلى ذلك. في عالم السينما تعني كلمة «مستقل» معنى أكثر تخصصاً، على الرغم من أن ما يجذب الرجال والنساء إلى صنع الأفلام المستقلة هو بالضبط رفضهم لأن يكونوا جزءاً من الصناعة التي يوجهها المُنْتَج كما هو حال شركات هوليوود. بدلاً من ذلك، يود هؤلاء أن تكون لهم الحرية في صنع أفلامهم الخاصة بهم دون تدخل مسؤولي الاستوديوهات التنفيذيين الذين لا يهمهم سوى نجاح المشروع تجارياً.

الفيلم المستقل ظاهرة جديدة. فمنذ بداية صنع الأفلام كان صانعو الأفلام المستقلون موجودين: الخارجون عن القطيع الذين اختاروا سلوك طريق خاص بهم، لأنهم كونوا فكرة عن النظام وقرروا أنهم يريدون العمل خارجه. وقد بدأ الاستوديو المعروف اليوم باسم يونيفرسال Universal عام ١٩٠٩ تحت مسمى الشركة المستقلة للصور المتحركة، وأسسه المهاجر الألماني كارل ليمل Carl Laemmle. وكان هذا في وقت كانت فيه شركة براءات اختراع الصور المتحركة – وهي اتحاد احتكاري قوي مؤلف من تسع شركات،

أكبرها بيوغراف Biograph وإديسون Edison – تجمع براءات اختراع آلات التصوير والعرض الخاصة بها في محاولة للقضاء على المستقلين. ولكي تحصل على آلات تصوير وعرض وأفلام خام، كان يتوجب عليك أن تنتمي إلى الاتحاد الاحتكاري أو تغامر بالإفلاس. وحتى لو كنت تملك إحدى آلات تصوير الاتحاد فعليك أن تدفع دولارين أسبوعياً مقابل مزية استعمالها. وقد حارب ليمل وآخرون شركة براءات اختراع الصور المتحركة، التي أُعلن في عام ١٩١٢ أنها تنتهك قانون شيرمان Sherman المناهض للاحتكار. وفي تلك السنة نفسها تحولت الشركة المسماة الشركة المستقلة للصور المتحركة إلى جزء من شركة يونيفرسال لصناعة الأفلام، التي تطورت لتصبح في عام ١٩١٥ استوديو يونيفرسال، ولم تعد مستقلة بل أصبحت استوديو رئيسياً له مكتب بريد خاص به في مدينة يونيفرسال في لوس أنجلس.

وفي عام ١٩١٩ قام ثلاثة ممثلين، هم ماري بيكفورد Mary Pickford وتشارلي تشابلن Charlie Chaplin ودوغلاس فيربانكسDouglas Fairbanks، والمخرج د. و. غريفيث بتأسيس «الفنانون المتحدون (يونايتد آرتيستس)» التي كثيراً ما يعتقد الناس أنها استوديو لكنها في الحقيقة شركة توزيع شكِّلت لإنتاج أفلام مؤسسيها وأفلام غيرهم وتوزيعها. وخلال العقود القليلة التالية ظهر على الساحة عدد من **المنتجين** المستقلين، كل منهم مختلف عن الآخرين. كان واحداً من أعظمهم ساموبل غولدوين Samuel Goldwyn، الذي وزّع بعض أفلامه عن طريق «الفنانون المتحدون» (مثل **طريق مسدود،** ١٩٣٧، و**مرتفعات وذرينغ،** ١٩٣٩)، لكنه وزّع الكثير منها من خلال أفلام آر كيه راديو RK Radio Pictures التي كانت استوديو رئيسياً إلى أن توقف عام ١٩٥٧. ولم يكن غولدوين يريد أن تكون له قاعدة في أحد الاستوديوهات أبداً، بل استخدم الاستوديو لتوزيع أفلامه فحسب.

كان منتجون مستقلون آخرون ممن يتبعون طريقهم الخاص يريدون ارتباطاً مع الاستوديوهات كعنصر أمان. ففي عام ١٩٤٤، ترك هال وليس Hal Wallis استوديو الأخوين وارنر .Warner Bros، حيث كان مدير الإنتاج، لأنه يريد ألا ينتقي سوى الأفلام التي يريد حقاً صنعها بدلاً من أن يضع

برنامجاً لإنتاج عشرين فيلماً ونيف كل عام. استبدل موقعه بموقع في باراماونت Paramount، التي بقي فيها حتى عام ١٩٧٠، وأعطى الاستوديو خلالها أعمالاً خالدة مثل **ارجع يا شيبا الصغير** (١٩٥٢) **ووشم الوردة** (١٩٥٥) **وبيكيت** *Becket* (١٩٦٤) **والعزم الصادق** (١٩٦٩)، بالإضافة إلى أفلام أدنى منزلة لكنها ذات رواج شعبي مثل أفلام دين مارتن Dean Martin وجيري لويس Jerry Lewis الفكاهية وأفلام إلفيس برسلي Elvis Presley. وبعد أن ترك باراماونت، قام بالشيء نفسه في استوديو يونيفرسال لخمسة أعوام. وفيلما **آن ذات الألف يوم** (١٩٦٩) **وماري ملكة الاسكتلنديين** (١٩٧١) يحظيان بتقدير كبير بسبب صدقهما التاريخي. كما سيتذكر المشاهدون دائماً **روستر كوغبيرن** *Rooster Cogburn* (١٩٧٥) باعتباره الفيلم الوحيد الذي جمع بين جون وين John Wayne وكاثرين هيبورن Katherine Hepburn.

وكان أحد المنتجين المستقلين الآخرين في تلك الفترة، وهو سام شبيغل Sam Spiegel، قد أجرى ترتيباً طويل الأمد مع شركة أفلام كولومبيا Columbia ما نجم عنه أعمال كلاسيكية مثل **على الواجهة المائية** (١٩٥٤) و**الجسر على نهر كواي** (١٩٥٧) و**لورنس الجزيرة العربية** لكن القول إن



مارلون براندو Marlon Brando وإيفا ماري سينت Eva Marie Saint
في فيلم إليا كازان Elia Kazan **على الواجهة المائية** (١٩٥٤) الذي أنتجه سام شبيغل، والذي ربح جوائز الأوسكار لأفضل فيلم وأفضل ممثل (براندو) وأفضل ممثلة مساعدة (سينت) وأفضل مخرج (كازان)، وأفضل قصة وسيناريو (بَد سكلبيرغ Budd Schulberg).

ارجع يا شيبا و**على الواجهة المائية** هما «فيلمان مستقلان» يعني تجاهل التمييز بين الأفلام المصنوعة خارج النظام والأفلام المصنوعة داخله. فوليس وشبيغل كانا ينتجان ضمن النظام، وقام الاستوديو فقط بتوفير موطن لشركتي إنتاجهما.

تغير الفيلم المستقل تغيراً كبيراً منذ أيام غولدوين ووليس وشبيغل. في الوقت الحاضر، أصبحت شركة «الفنانون المتحدون» **قسماً متخصصاً** من مترو غولدوين ماير (مترو) MGM، التي هي نفسها فرع من سوني Sony، التي تمتلك أيضاً أفلام كولومبيا. وجميع الاستوديوهات الكبرى التي كانت فيما مضى تتحكم بإنتاج الأفلام هي ملك لمجموعات مختلطة من الشركات، فسوني تمتلك مترو وكولومبيا، وجنرال إلكتريك General Electric تمتلك يونيفرسال، التي أصبحت الآن إن بي سي يونيفرسال NBC Universal، وتايم وارنر Time Warner تمتلك استوديو الأخوين وارنر، وشركة روبرت مردوك Rupert Murdoch للأخبار تمتلك فوكس Fox القرن العشرين. وتبقى شركة ديزني Disney وحدها مستقلة.

وحتى الاستوديوهات الكبرى دخلت مجال الإنتاج المستقل بطريقة ملتوية. فبدافع إدراك هذه الاستوديوهات أنها لا تستطيع أن تصنع بنفسها أفلاماً كافية لاستكمال جدول الأفلام التي ستوزعها في سنة معينة، كان رد فعلها هو تشكيل أقسام متخصصة (تسمى أحياناً الأقسام الدكاكين) لتوزيع ما يسمى **ملتقطات** (أي أفلام مستقلة الصنع تستحوذ الاستوديهات عليها من أجل توزيعها). وهكذا توجد «الفنانون المتحدون» لدى مترو (**أسود مقابل حملان**، ٢٠٠٧، و**فالكيري** *Valkyrie*، ٢٠٠٨)، وأفلام سوني الكلاسيكية لدى سوني (**المقابلة** و**نادي كتب جين أوستن**، كلاهما من إنتاج ٢٠٠٧)، وأفلام فوكَس Focus الطويلة (**نور الشمس الخالد الساطع من العقل الطاهر**، ٢٠٠٤، **كرات الغضب**، ٢٠٠٧)، وأفلام أنوار فوكْس

الكشّافة لدى فوكس القرن العشرين (**الآنسة إشراق الصغيرة**، ٢٠٠٦، **وجونو**، ٢٠٠٧)، وأفلام وارنر المستقلة – التي انقرضت – لدى الأخوين وارنر (**الحجاب المطلي**، ٢٠٠٦، و**في أرض النساء**، ٢٠٠٧)، ونخبة بارامونت- أفلام بارامونت الكلاسيكية سابقاً – لدى بارامونت (**حقيقة غير مريحة**، و**بابل**، كلاهما من إنتاج ٢٠٠٦). لكن إذا أخفق قسم متخصص في تحقيق توقعات الاستوديو، فيمكن للاستوديو أن يغلقه، كما حدث في حالة أفلام وارنر المستقلة.

ما مدى اختلاف هذه الأفلام التي توزعها «الدكاكين» عن أفلام الاستوديوهات؟ انظر على سبيل المثال إلى فيلم فوكس القرن العشرين **الطاحونة الحمراء** (٢٠٠١) وفيلم أنوار فوكس الكشّافة **مَرِّرْها مثل بيكام** (٢٠٠٢).



برت لانكستر Burt Lancaster في دور الزوج السكير وشيرلي بوث Shirley Booth
في أدائها الذي ربح الأوسكار لدور زوجته ذات المعاناة الطويلة
في فيلم **ارجع يا شيبا الصغير** (١٩٥٢).



عشيرة هوفر Hoover في طريقها إلى مسابقة «الآنسة إشراق الصغيرة»، وهم
من اليسار إلى اليمين غرغ كنير Greg Kinnear وستيف كاريل Steve Carell
وبول دانو Paul Dano وتوني كوليت Tony Collette وأبيغيل برسلن Abigail Breslin
في فيلم **الآنسة إشراق الصغيرة** (٢٠٠٦).

فالأول فيلم استوديو لا يخطئه المرء، باذخ في إنتاجه وفي تصويره، وهو من بطولة نيكول كيدمان Nicole Kidman. والثاني هو فيلم بريطاني صغير بلا نجوم. ومع أن **بيكام** جذب الجمهور الكبير الذي يستحقه، فإن القصد منه لم يكن أبداً أن يتجاوز كونه من مشتريات أنوار فوكس الكشّافة.

إذا اقتصر مصطلح «الفيلم المستقل» على الأفلام الممولة ذاتياً بأكملها، فالأفلام التي سينطبق المصطلح عليها قليلة. وقد حمل فيلما **بعيد عن السماء** (٢٠٠٢) و**عازفة البيانو** (٢٠٠٢) العلامة التجارية لأفلام فوكَس الطويلة وظهر فيها ممثلون مشهورون نسبياً (جوليان مور Julianne Moore ودنيس كويد Dennis Quaid في **بعيد عن السماء**، وأدريان برودي Brody Adrien في **عازفة البيانو**). هل هما فيلمان مستقلان؟ جواب صحيفة **مراسل هوليوود** هو نعم. جواب صناعة السينما هو نعم. في عام ٢٠٠٣، استخدم مِل غبسون Mel Gibson ماله الخاص لصنع **آلام المسيح** (٢٠٠٤)، وهو فيلم باللغتين

اللاتينية والآرامية يتناول الساعات الأخيرة في حياة المسيح. وباعتبار أن مل غبسون من كبار النجوم، فقد كان بإمكانه تحمّل دفع خمسة وعشرين مليون دولار من ماله الخاص لصنع هذا الفيلم الشخصي إلى حد كبير من خلال شركته الإنتاجية أيكون Icon. لكن خريج كليات السينما العادي لا يمكنه جمع أي مبلغ يقارب ذلك المبلغ. و**آلام المسيح** هو حرفياً فيلم مستقل.

لكن كيف يكون الفيلم المستقل بالضبط؟ هو بصورة عامة يختلف كلياً عن أفلام الاستوديوهات. وكمثال واضح، لن يخلط أحد بين **مشروع ساحرة بلير** (١٩٩٩) – الذي صُوِّر بآلة تصوير ٦امم وآلة كامكودر Camcoder بتكلفة ثلاثين ألف دولار –وفيلم ضخم الميزانية من توزيع أحد الاستوديوهات الكبرى. بالطبع وصلت إيرادات **ساحرة بلير** إلى ١٤٠ مليون دولار ويرجع الفضل الكبير في ذلك إلى شركة توزيعه أرتيزان Artisan التي اشترتها شركة ليونز غيت إنترتينمنت Lions Gate Entertainment عام ٢٠٠١.

ولمزيد من التحدي، في الفيلم المستقل لا توجد مؤثرات خاصة مبهرة مثل كرات النار أو السيارات التي تنفجر محترقة أو أعضاء الجسم التي تطير في الهواء. وقد لا يكون الممثلون أصحاب أسماء يتداولها الجميع مثل توم كروز Tom Cruise وجوليا روبرتس Julia Roberts، بل في الواقع قد لا يشبه البعض منهم النماذج الهوليوودية على الإطلاق. إضافة لذلك، في كثير من الأحيان تصور الأفلام المستقلة أشخاصاً عاديين مجبرين على اتخاذ قرارات صعبة. على سبيل المثال، في **النادلة** (٢٠٠٧)، تقع صانعة فطائر في فخ زواج تتعرض فيه للأذى، وتحمل، وتقيم علاقة قصيرة الأمد ثم تنهيها، وتترك زوجها وتقيم محل فطائر خاصاً بها. وهذا كل شيء. وفي **جونو** *Juno* تقرر مراهقة حامل عدم الخضوع لعملية إجهاض وتختار أن تلد الطفل. هذان فيلمان عن شخصين عاديين من الحياة اليومية.

ولم يكن فيلم **قلب قوي** (٢٠٠٧)، وهو من إنتاج شركتي الخطة ب وأفلام الثورة، من توزيع استوديو افلام بارامونت بل وزعته نخبة بارامونت. ومن المحتمل أن أفلام بارماونت لم تكترث بفيلم عن الاغتيال الوحشي

للصحفي دانيال بيرل Daniel Pearl في باكستان، وذلك جزئياً بسبب عدم اهتمام الجمهور بأفلام عن ٩/١١ مثل **مركز التجارة العالمي** و**يونايتد ٩٣** (كلاهما من إنتاج عام ٢٠٠٦). حتى مع التزام نجمة مثل أنجلينا جولي Angelina Jolie بالمشروع، فقد كان أفضل قرار مالي هو توزيع **قلب قوي** من خلال شركة نخبة بارامونت.

بصورة جوهرية من يصنع الأفلام المستقلة هم الأشخاص الذين يفضلون أن يعملوا خارج تيار هوليوود العام على أن يرغموا على التنازل عن استقامتهم الفنية. وبعض الأفلام المستقلة – عادة الأفلام التي تحمل وراءها سجلاً من الإنجازات مثيراً للإعجاب – تنظر إلى الاستوديو على أنه قاعدة عمليات: يوفر الاستوديو جزءاً من التمويل (ويأتي الباقي من ترتيبات للمشاركة في الإنتاج ومن قروض المصارف) ومكاتب وخدمات فنية. وكما علّق أحد المسؤولين التنفيذيين في شركة أرتيزان إنترتينمنت السابقة التي وزعت **مشروع ساحرة بلير**: «كلنا مستقلون اليوم، وفي الوقت نفسه لا يوجد أي مستقل»[١]. فكل صانع أفلام يعتمد على التمويل. وحين يتوفر المال، الخطوة التالية هي صنع الفيلم وفق ما تخيله صانعه، وإذا تم ذلك يمكن لصانع الفيلم الادعاء بأنه «مستقل» بمعنى أنه حقق مقاصده.

في عام ٢٠٠٧ سألت مطبوعة تنشرها نقابة صناع الأفلام العالميين تحمل الأحرف الأولى من اسم النقابة ثمانية من صانعي الأفلام عن مفهومهم للفيلم «المستقل». وكانت الإجابات منيرة: الفيلم المستقل يتيح لنا استكشاف الصدق والنزاهة في مادة شخصية غير تجارية»؛ ويستطيع صانع الأفلام «أن يصنع الفيلم الذي يريده، دون أي إسهام من لجنة ينصب اهتمامها دائماً على الإجمالي الحسابي الأخير»؛ وأخيراً «هو في كثير من الأحيان الموضع الذي تجد فيه أكثر القصص إثارة للاهتمام وتجد صانعي أفلام يتقدون حماساً

---

(١) ستيفن غلواي، «حين تتصادم الكلمات».

Stephen Galloway, "When Words Collide," *Hollywood Reporter*, Independent Producers and Distributors edition, August 2000: 9.

للتجربة والمجازفة»[١]. ويجب على أي دارس جدي للأفلام ألا يتجاهل غنى الأفلام المستقلة المتوفرة الآن أكثر من أي وقت مضى. وستكتشف أفلاماً محلية وليست عالمية، توجهها الشخصيات ولا يشحنها النجوم، وهي نحيلة وليست مكتنزة.

الفيلم العالمي

كانت السنوات الأولى من العقد السادس من القرن العشرين سنوات عجافاً لصناعة الأفلام الأمريكية. فقد كان سيناريو مألوف يتكرر في جميع أنحاء البلاد، وهو أن دار سينما محلية تعمل ليلة الأحد، ثم في اليوم التالي تكون اللوحة فوق المدخل فارغة، وسرعان ما تتحول دار السينما إلى صيدلية أو سوق لبيع الأطعمة. وقد انخفض عدد مرتادي السينما من تسعين مليوناً في عام ١٩٤٦، التي تمثل ذروة بالنسبة لصناعة السينما، إلى نصف ذلك العدد تقريباً بعد عشرة أعوام. وبدأت هوليوود تتبع منهج «الأكبر هو الأفضل» في السعي لاستعادة جماهيرها التي سرقها التلفزيون منها. أولاً ظهرت **الأفلام ثلاثية الأبعاد** التي تطلبت من المشاهدين وضع نظارات بولارويد Polaroid ذات إطارات من الورق المقوى ليمروا بتجربة توهم العمق. وقد أذهل أول فيلم ثلاثي الأبعاد – وهو **شيطان بوانا** (١٩٥٢) – المشاهدين وخاصة حين انزلق ثعبان لسانه يرفرف نزولاً على شجرة وبدا أنه يتجه نحو الجمهور. وبعدها أتت محاولات لتوسيع حجم الشاشة، وهكذا تعرضت الصيغة النموذجية، وهي ١,٣٣ إلى ١ (**نسبة الصورة** القديمة التي كان عرض الشاشة يزيد فيها عن الارتفاع بمقدار الثلث تقريباً) إلى تغييرات مختلفة من ٢,٥ إلى ١ (أي يبلغ العرض مقدار ارتفاعين ونصف) إلى ١,٨٥ إلى ١ (أي يكاد

---

(١) بولين روجرز، «ثمانية مصورين سينمائيين يتحدثون عن الأفلام المستقلة».

Pauline Rogers, "Eight Cinematographers Discuss Working on Independent Films," *ICG*, December 2007: 37.

العرض أن يكون ضعفي الارتفاع)، وهذا هو الحجم المتعارف عليه في الولايات المتحدة الآن[1].

وقد ابتعد المفكرون الأمريكيون في الغالب عن النظر إلى الفيلم على محمل الجد، بل كانت نظرتهم إلى السينما قاتمة. ولم يكن سوى قلة من الأكاديميين في ذلك الزمن سيصدقون أن دراسة الأفلام ستصبح من فروع المعرفة، فرع يعادل في صرامته أي موضوع من مواضيع الدراسة. وقد بدأت تلك العقلية تتغير مع ظهور عدد أكبر من صانعي الأفلام العالميين على الساحة، ما أضفى الشرعية على فن الفيلم. فقد استحوذت الأفلام التي كانت تدعى «أفلاماً أجنبية» في العقدين السادس والسابع من القرن العشرين على اهتمام الأكاديميين، وكذلك على اهتمام الطلاب الجامعيين الجديين، الذين نظروا إلى الأفلام الأمريكية على أنها سينما السوق.

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية في عام ١٩٤٥ بدأت الأفلام العالمية تُعرض بشكل فيه شيء من الانتظام في دور السينما الأمريكية. وحتى ذلك الوقت، لم تكن تُشاهَد إلا في مدن كبرى مثل نيويورك، حيث توجد بضع دور سينما متخصصة بمثل هذه الأفلام، أو بين جماعات تدعم عرض أفلام غير ناطقة باللغة الإنجليزية في دور السينما القريبة منهم بين الحين والآخر.

بعد الحرب تعرض الأمريكيون لنوع مختلف كلياً من صنع الأفلام. فالأفلام التي جاءت من إيطاليا بين عام ١٩٤٤ وأوائل العقد السادس، والتي يطلق عليها الآن مصطلح «الواقعية الإيطالية المحدثة»، كانت تُصَوَّر في الشوارع والشقق والمطاعم والمقاهي وما إلى ذلك، بسبب عدم وجود مسارح صوتية في روما. والحطام الذي خلفته الحرب أعطى مصداقية لا يمكن لأي

---

(١) تشرح معظم كتب الأفلام العمليات المختلفة الخاصة بالشاشة العريضة (سينراما، سينما سكوب، فستا فيجن VistaVision، الخ.)؛ انظر على سبيل المثال، ديفيد كوك، تاريخ الفيلم الروائي.

David A. Cook, *A History of the Narrative Film*, 3rd ed. (New York: Norton, 1969), 463-479.

استوديو في هوليوود تقليدها. وفي كثير من الأحيان تعاملت تلك الأفلام مع مواضيع البقاء والفقدان: فقد ظهرت محنة النساء العاملات في حقول الرز في وادي البو Po في **الرز المر** (١٩٤٨)، وتألف خط القصة في فيلم **سارق الدراجة** (١٩٤٧) من أب تسرق دراجته، ما يجعل من المستحيل عليه عملياً العثور على عمل، وصُوِّر أطفال شوارع يكافحون للبقاء دون معين في **مسح الأحذية** (١٩٤٦). والكثير من هذه الأفلام لم تنته نهايات سعيدة ولذلك دفعت المشاهدين إلى تبني نظرة واقعية رصينة.

انجذب المثقفون الأمريكيون إلى السينما الأوروبية بسبب العمق في كثير من الأفلام، وخاصة أفلام المخرج السويدي إنغمار برغمان، الذي يتصف عمله بالثراء والكثافة اللذين تتصف بهما روائع الأدب. كانت أفلام برغمان موضوعاً صالحاً للنقاش الجدي. ويمكن للمرء أن يتحدث حديثاً مطولاً عن روائع برغمان، مثل **الفراولة البرية** (١٩٥٧)، التي لا يمكن تلخيصها بسهولة. فالنظرة السطحية تبين أن **الختم السابع** يدور حول فارس من العصور الوسطى يعود من الحملات الصليبية وحول الأشخاص الذين يقابلهم في الوقت نفسه الذي يندلع فيه الوباء الأسود. لكن على مستوى أكثر عمقاً يتناول الفيلم أزمة الإيمان التي يتعرض لها ذلك الفارس، وبحثه عن الله، ومحاولته للعثور على معنى للحياة، كما يتناول قبوله في نهاية المطاف لكونه مخلوقاً فانياً. وهو أيضاً يدور عن البراءة مقابل التجربة، والحياة مقابل الموت، والعقل مقابل الإيمان. وفي **الفراولة البرية** يسافر طبيب بالسيارة لاستلام شهادة فخرية. لكن الرحلة هي في الحقيقة رحلة موت. والفيلم يزخر بصور الموت: نظارة محطمة؛ ساعة جيب بدون عقارب؛ سيارة لدفن الموتى تفقد إحدى عجلاتها، مما يسبب أن يقع النعش في الشارع. يتنقل الفيلم بين الماضي والحاضر، بين الرؤيا والواقع، بين زمن من البراءة وبراءة تعرضت للخيانة. والمعاني الدقيقة في هذه المواضيع الجادة لم تلق معالجة سهلة في هوليوود في منتصف القرن الماضي.

إن أفلام برغمان ليست ما تسميه هوليوود «مفهوماً عالياً» – وهذا مصطلح مضلِّل يعبر عن فيلم يمكن تلخيصه في خمس وعشرين كلمة أو أقل، أو وصفه بالإشارة إلى عناوين مألوفة، ففيلم «**البحيرة الهادئة** (١٩٩٩) هو **فكّان** (١٩٧٥) بتماسيح» و«**المصارع** (٢٠٠٠) هو نسخة مصنفة R من **انهيار الإمبراطورية الرومانية** (١٩٦٤) تحتوي على قطع للرؤوس»؛ و«**يشوع**» (٢٠٠٧) هو **البذرة السيئة** (١٩٥٦) تقابل **بذرة الشيطان** (١٩٧٧)». إن الكثير من الأفلام العالمية لا يمكن تصنيفها على هذا النحو، وهي تقاوم جميع أنواع النعوت التي يستخدمها مسؤولو الاستوديوهات التنفيذيون حين يناقشون فيلماً ينوون البدء بإنتاجه: «فيلم مثير شهواني» أو «مغامرة مليئة بالحركة» أو «فيلم عنف بالمدى» أو «فيلم رومانسي للنساء».

أحياناً لا يصل أحد الأفلام العالمية إلى نوع النهاية التي تتميز بها منتجات الاستوديوهات. ففي فيلم مايكل أنجلو أنتونيوني **المغامرة** (١٩٦٠)، تؤدي رحلة باليخت إلى إحدى الجزر إلى اختفاء امرأة. وحين تفشل مساعي العثور عليها، نفترض أنه في لحظة ما في الفيلم ستظهر من جديد. لكنها لا تظهر – ولا يبدو أن أحداً يهتم بذلك. ويعكس افتقارهم إلى الاهتمام جفافهم الروحي، وهذا هو الهدف الرئيسي للفيلم. ويصور **آليس ومارتن** (١٩٩٨) العلاقة المعذِّبة بين الشخصيتين اللتين يحمل العنوان اسميهما، وهما عازفة بيانو وعارض أزياء. وحين يقتل الشاب أباه عن غير قصد، تبلغ العائلة عن الوفاة على أساس أنها حادث تحاشياً للفضيحة. لكن الإبن، الذي يطغى عليه الشعور بالذنب، يقرر أخيراً أن يعترف. هل يُحْكَم عليه أم يُبَرَّأ؟ لا نعرف بتاتاً. فالنقطة الأساسية هي أنه قرر أن يتحمل مسؤولية ما حدث.

الآن أصبح مشهد الفيلم العالمي، الذي كان يكاد يقتصر على الأفلام الأوروبية (باستثناء اليابان والهند، حيث شقت أفلام أكيرا كوروساوا Akira Kurosawa وساتياجت راي Satyajit Ray على التوالي طريقها إلى دور سينما الفن) مشهداً عالمياً حقاً، مما أبطل كلمة «أجنبي». ففي مدينة

نيويورك خلال صيف عام ٢٠٠٧، كان من الممكن للمرء أن يشاهد أفلاماً بريطانية وهندية وفرنسية وإيطالية وألمانية وروسية وصينية ويابانية وإسبانية وإيرانية ورومانية وبلغارية ومعها أفلام دول أخرى.

ومن طرق التعرف على الفرق بين فيلم أمريكي وآخر غير أمريكي النظر إلى إعادة أمريكية لصنع فيلم عالمي. ففيلم **لا تحفظات** (٢٠٠٧) الذي ترتبط فيه طباخة ارتباطاً عاطفياً بمساعد طباخ هو إعادة صنع للفيلم الألماني **مارثا في الغالب** (٢٠٠٢) صادقة في نقل الأصل على نحو غير معتاد. لكن الممثلين في فيلم هوليوود هما اسمان معروفان – كاثرين زيتا جونز Catherine Zeta jones وآرون إيكارت Aaron Ekhart – في حين أن الممثلين في الفيلم الألماني – مارتينا غِدِك Martina Gedek وسرجيو كاستيليو Sergio Castellio – غير معروفين. وإضافة إلى ذلك، فإن النبرات في النسخة الأمريكية مختلفة وقراءة الحوار مختلفة وقِيَم الإنتاج مختلفة. لكن الطعام الذي يحضّر على نحو شديد الإتقان هو نفسه.

بالطبع هناك إغراء يدفع البعض إلى تقليص أفلام دولة معينة إلى قائمة من التقاليد. وهذا يشبه إخضاع حركة أدبية، مثل الحركة الرومانسية، إلى قائمة من الملامح المميزة التي تُطَبَّق على أية قصيدة من القرن التاسع عشر. فهذا لا ينجح دائماً، إذ أن وردزورث Wordsworth ليس بايرون Byron، وشيلي Shelley ليس كولريدج Coleridge(*). بدلاً من ذلك، يجب أن تحاول اكتشاف ما يجعل أحد الأفلام العالمية فريداً، حتى لو بدا مشابهاً لأنواع الأفلام التي تعرفها.

على سبيل المثال، في **سارابانْد** *Saraband* (٢٠٠٣) يعود إنغمار برغمان إلى شخصيتي ماريان Marianne (ليف ألمان Liv Ullmann)

(*) هذه أسماء شعراء إنجليز من أوائل القرن التاسع عشر، يصنفون جميعاً كشعراء في الحركة الرومانسية. (المترجم)

ويوهان Johan (إرلاند جوزيفسون Erland Josephson) بعد ثلاثين سنة من تقديمه لهما للمشاهدين في **مَشاهد من زواج** (١٩٧٣). هما مطلقان من فترة طويلة، لكن ماريان تتملكها رغبة شديدة في زيارة زوجها السابق. وتتحول الزيارة إلى مكوث طويل تتورط خلالها في المشكلات العاطفية لابن يوهان، هنريك Henrik، الذي هو عازف موسيقي ضئيل الجودة، وابنة هنريك، كارين Karin (هذا اسم مفضل لدى برغمان)، وهي عازفة فيولونسيل موهوبة. تجد ماريان أسرة يعذبها الندم والمعارضة وأسوأ أنواع العداء، النوع الذي يوجد بين ابن أو ابنة وأحد الوالدين، وهو في هذه الحالة بين هنريك وأبيه، حيث يكره الابن والده. هناك أوقات تتحدث ماريان فيها إلى آلة التصوير مباشرة، كما لو أننا نحن أيضاً نشاهد تصوير برغمان الموضوعي لعائلة قلقة. وبالنسبة للذين اعتادوا على الحركة السريعة في فيلم أمريكي عادي، سيبدو **ساراباند** ساكناً. هناك إيقاع، وهو بصورة رئيسية في تدفق الحكاية المنتظم، بدون التنوع (سريع – بطيء، مطوّل – مبتور) الذي يتصف به المنتَج التجاري العادي. وعلى الرغم من أنه يبدو أن لا شيء يحدث في الفيلم، فإن أشياء كثيرةً تحدث. لكن الأحداث تجري داخل الشخصيات، ويكشف برغمان عنها من خلال حديث هذه الشخصيات وعلى وجه الخصوص من خلال وجوهها. كان أرسطو يعتقد أن الحدث هو الشخصية، وفي الفيلم الحدث والشخصية بصريان، ويمكنك دراسة الوجوه للوصول إلى أرواح الشخصيات.

وتمثل **بوليوود** – وهو المصطلح الذي يطلق على السينما الشعبية المصنوعة في ممباي (بومباي سابقاً) في الهند – تراثها الفريد الخاص بها. فالمقاطع الموسيقية شائعة في أفلام بوليوود. بل هي متضمنة في أفلام درامية مثل **أرمان** (٢٠٠٣) الذي تموت فيه إحدى الشخصيات نتيجة نوبة قلبية. فمقاطع الغناء والرقص هي تقليد في الفيلم البوليوودي مثلما أن تصادم السيارات هو تقليد في أفلام الحركة الأمريكية وجرائم القتل المروعة هي تقليد

في أفلام العنف بالمُدى. ويستخدم الفيلم البوليوودي العادي نقاطاً مألوفة من حبكات الأفلام الغربية، فبالإضافة إلى مقاطع الرقص والغناء، هناك مثلث قصص الحب[*] والآباء المتعنتون والعاشقان السيئا الطالع وسلسلة من الأشرار التي تتراوح من المجرمين إلى الفاسقين[١].

وإذا كان فيلم ميرا نير Mira Nair **زفاف الريح الموسمية** (٢٠٠٢) قد لقي صدى عميقاً بين المشاهدين الأمريكيين، فذلك إلى حد كبير بسبب أن من الممكن لمعظم الناس التماهي مع المشكلات التي تنطوي عليها استعدادات الزفاف. والزفاف الوشيك هو أداة مألوفة في الحبكة، شاهدناها في **والد العروس** (١٩٥٠، ١٩٩١) وفي **زفاف بتسي** (١٩٩٠). وكثيراً ما تندفع العروس هاربة من مذبح الكنيسة حين تكون على وشك أن تعبر عن قبولها الزواج، وتهرع إلى حبيبها الحقيقي، كما هو الأمر في **حدث ذات ليلة** (١٩٣٤) أو تشرح العروس أنها لا تستطيع قبول الزواج لأنها تحب شخصاً آخر، وتتوقع من العريس أن يتفهم، كما في **فتاة الغلاف** (١٩٤٤)، أو أن العروس حين تدرك أنها لا تزال تحب زوجها السابق، الذي يكون لحسن الحظ على مقربة، تتابع الزفاف بعد أن تستبدل خطيبها بزوجها السابق، وهذا يمنع إصابة المدعوين بخيبة الأمل، كما يحدث في **قصة فيلادلفيا** (١٩٤٠).

لا نرى في **زفاف الريح الموسمية** الأم والأب الأمريكيين المألوفين اللذين على وشك تزويج ابنتهما. وخلافاً لأفلام الزفاف الهوليوودية، يتناول **زفاف الريح الموسمية** زواجاً متفقاً عليه بين الأهل ويشتمل على حالة من الإيذاء الجنسي كانت في طي الكتمان لكنها أخيراً تنفجر أثناء استعدادات الزفاف.

(*) مثلث قصص الحب هو عادة علاقة عاطفية يشترك فيها ثلاثة أشخاص. (المترجم)

(١) توضح شيلا نايار كيف أدخلت بوليوود بعض حيل الحبكة من أفلام هوليوود في «أحلام، دارما، السيدة داوتفاير».

Sheila J. Nayar, "Dreams, Dharma, Mrs. Doubtfire," *Journal of Popular Film and Television* 31 (Summer 2003): 73-82.



لوحة ثلاثية من **زفاف الريح الموسمية**:
الممثلون (في الأعلى إلى اليسار)؛ المخرجة وكاتبة السيناريو ميرا نير
(في الأسفل إلى اليسار)؛ العروسان فاسوندرا داس Vasundhara Das وبافين داباس Pavin Dabas.

وفي أفلام الزفاف الأمريكية أداة التخاطب هي اللغة الإنجليزية، بينما في **زفاف الريح الموسمية** يعرف كثير من الأشخاص الإنجليزية لكنهم لايستخدمونها دائماً، بل يتنقلون بين اللغات الإنجليزية والهندية والبنغالية. وفي أفلام الزفاف الأمريكية مصدر من مصادر الخوف الرئيسية هو احتمال هطول المطر أثناء الزفاف. ففي **زفاف بتسي** يقاطع المطر الغزير حفل استقبال في خيمة، ويترك المدعوين – بمن فيهم والد العروس وابنته التي تزوجت لتوها – يرقصون في الوحل. أما في **زفاف الريح الموسمية** فالمطر هو رمز للتجديد والخصب، وهو لا يشوه «كمال اليوم» الذي تريده العروس الأمريكية لزفافها. بدلاً من ذلك المطر هو الطريقة التي تجعل اليوم أكثر كمالاً، بغسله – مؤقتاً على الأقل – للمشكلات التي كانت موجودة من قبل.

دائماً سيوجد أشخاص لا يشاهدون سوى أفلام هوليوود التي تحمل أسماء لكبار النجوم، وأشخاص ينوعون الأفلام التي يشاهدونها بمشاهدة أفلام مستقلة وأخرى عالمية، وأشخاص يتحاشون إصدارات هوليوود كلياً، معتقدين أن الأفلام المستقلة والعالمية تتمتع بقدر أكبر من العمق. والذين ينتمون إلى الفئتين الأولى والثالثة يحدون من تجربة مشاهدتهم للأفلام. فأفضل الأفلام، بغض النظر عن أصلها، تأخذنا في رحلة إلى عالم لم نزره من قبل قط. وتحديد المرء مشاهدته للأفلام يعادل قراءته لجنس أدبي واحد. إن الفيلم يحتضن تنوعاً هائلاً من النصوص، جميعها تستحق درجة من التفحص.

فحص نص فيلمي

قبل أن نخوض في تشريح العناصر المختلفة التي تظهر في جميع أنواع الأفلام – أكانت روائية أو مستقلة أو عالمية – سنفحص بداية فيلم كلاسيكي لنرى كيف تُنْسَج عناصره معاً لتكوّن نصاً مفرداً.

في بداية **ظل من الشك** (ألفرد هتشكوك، ١٩٤٣)، تظهر الأسماء فوق خلفية تصور أزواجاً من الأشخاص يرتدون الملابس الفيكتورية ويرقصون الفالس على أنغام أوبريتا فرانز ليهار Franz Lehár الشهيرة **الأرملة الطروب**. لكن هناك ما يقلق في التوزيع الموسيقي، فهو في كثير من الأحيان لا يتبع مفتاحاً موسيقياً معيناً، ويكاد أن يكون محموماً، كما لو أن الراقصين في عالم يتحرك بحركة لولبية خارج عن السيطرة. بعد ذلك نرى جسراً ممتداً فوق نهر. تستمر موسيقى الفالس، مألوفة ولكن فيها شيء من النشاز، في حين **تدور** آلة التصوير (وهي تتحرك أفقياً) من اليسار إلى اليمين، لتكشف عن رجلين على الضفة يصيدان السمك. وباستثناء الموسيقى، لايوجد شيء غير عادي في المشهد إلى أن يحدث **استبدال تدريجي** (تختفي لقطة أثناء تبلور لقطة أخرى) يأخذنا إلى جزء آخر من الضفة حيث تُرِكت سيارة محطمة. من الواضح أننا لسنا في منطقة راقية من المدينة (التي يتبين فيما

بعد أنها فيلادلفيا)، وهذا يتضح حين يأخذنا استبدال آخر إلى حي وسخ، يلعب فيه بعض الأطفال بالكرة أمام منزل يحوي غرفاً للإيجار. وينقلنا استبدال ثالث من واجهة المنزل إلى غرفة أحد المستأجرين (جوزيف كوتن Joseph Cotten)، رجل يرتدي بذلة من قماش مخطط، وهو مستلق على السرير يدخن سيجاراً. ويوجد مبلغ من المال يبدو كبيراً على الطاولة المجاورة للسرير، وتوجد بعض أوراق النقود المجعدة على الأرض، ما يوحي بعدم اهتمام بالمال.

حين تأتي صاحبة المنزل، يطغى الرجل على الإطار، بينما تبقى هي في المدخل. حين تدخل أخيراً إلى الغرفة ، تكون اللقطة مصدر إزعاج، فالرجل مستلق على ظهره والمرأة واقفة. والرجل حتى وهو في وضع الراحة شخص ذو قوة غير عادية. تؤنبه ربة المنزل على عدم اكتراثه للمال وتعلمه بأمر رجلين يبحثان عنه.

على الرغم من أن المستأجر يبدو غير مهتم بوجودهما ، فإن بروده مصطنع. وقبل أن يغادر الغرفة يشرب بعض الماء ثم يقذف الكأس ويحطمها. وفجأة، تُسْمَع فواصل موسيقية من «فالس الأرملة الطروب»، كما لو أنه مرتبط بشكل ما بالرجل. وهو يخرج من المنزل، ويتجاوز الرجلين، اللذين يشرعان في تعقبه. وحين يتمكن الرجل من مراوغتهما، فإن هتشكوك يستخدم **لقطة عالية** (لقطة من الأعلى)، ما يقلّص الرجلين إلى ذرتين بشريتين، بينما يقف المستأجر في مكان يعلوهما، وهو مسرور من خداعه لهما. ولأنه يدرك أن بقاءه حيث هو غير آمن فإنه يرسل برقيتين إلى حرم جوزيف نيوتون Mrs. Joseph Newton في سانتا روزا Santa Rosa بولاية كاليفورنيا، يعلمها أنه ينوي زيارتها. وتنتهي البرقية بعبارة: «قبلة إلى تشارلي الصغيرة من خالها تشارلي». إذن فالرجل أخيراً يكتسب اسماً، وهو الخال تشارلي، الذي لا بد أن ابنة أخته هي «تشارلي الصغيرة».

ينتقل مكان التصوير إلى سانتا روزا، التي هي من الناحية البصرية النقيض الكامل لكآبة المدينة التي كنا نشاهدها قبل قليل. لقد اختفى المظهر الموحش الرمادي، وسانتا روزا أكثر إشراقاً، وأكثر وداً، وأكثر ترحيباً. والأسلوب الفني المستعمل هو نفسه: **لقطة تأسيسية** (أي لقطة تعرّف بالموقع) لسانتا روزا، تتلاشى ليحل محلها الشارع الرئيسي، ثم تتلاشى لتحل محلها واجهة بيت فيكتوري، وأخيراً ننتقل إلى إحدى الغرف، حيث تستلقي شابة (تيريزا رايت Teresa Wright) على سرير في الدور العلوي وهي في ملابسها الكاملة ومستغرقة في التفكير، مثل المستأجر تماماً. فالمقطعان في فيلادلفيا وسانتا روزا متوازيان، وفيهما اللقطات تصبح أكثر تحديداً مع انتقال المشهد من العام إلى الخصوصي.

يرن جرس الهاتف وتجيب عليه طفلة مبكرة النضج (يتبين فيما بعد أنها الأخت الصغيرة للشابة). لقد وصلت برقية إلى أمها، ما يؤكد علاقة المستأجر مع العائلة في سانتا روزا: عائلة نيوتون. تشعر الشابة بالضجر وهي تخبر أمها وأباها، وتأمل أن يزورهم خالها تشارلي كي يقوم "بتحريك" الأمور. واسمها الأول هو تشارلوت Charlotte، لكن عائلتها تطلق عليها اسم «تشارلي». إذن يوجد شخصان اسمهما تشارلي. الخير / الشر أو العكس؟ ربما صورة وانعكاسها في المرآة؟ حتى الآن لا تعرف «تشارلي الصغيرة» أن خالها في طريقه إلى سانتا روزا. ولكن لديها حافز لإرسال برقية له تطلب منه القدوم. وحين تعلم أنه قد أبرق فعلاً ليقول إنه في طريقه إليهم، فإنها تشعر بقرب أعمق منه.

قبل أن يصل الخال تشارلي، يجري عزله في جزء مستقل من القطار. ويشرح عامل القطار الأمر لزوجين يبديان القلق بأن الرجل مريض. هناك شيء ينذر بالسوء يوحيه القطار وهو يدخل المحطة، فهو يبعث دخاناً أسود إلى درجة أنه لا يبدو وكأنه يخرج من القطار نفسه، بل من مصدر جهنمي ما. كان يمكن أن نتوقع مثل هذا المشهد الكئيب، لكننا لا نتوقعه في سانتا روزا الناعسة ذات الشمس المشرقة. ومع ذلك فسانتا

روزا لها جانبها المظلم، يُعَرِّف العم تشارلي ابنة أخته عليه. في الواقع، سرعان ما نكتشف أن الخال تشارلي **هو** الجانب المظلم من ابنة أخته. فهي تكتشف تدريجياً أن خالها هو قاتل مسؤول عن سلسلة من الجرائم، وبالتحدي هو «قاتل الأرامل الطروب»، إذ أنه يتصيد النساء الثريات ويقتلهن للحصول على مجوهراتهن. ومع مرور الوقت يعلم الخال أن ابنة أخيه قد اتخذت شخصية «شرطية سرية»، وتبدأ بينهما لعبة القط والفأر. إن الإيقاع البطيء بطئاً متعمداً في البداية يتسارع مع خبر وصول الخال تشارلي، ما يؤدي إلى أسلوب بصري مختلف وحكاية تتعمق باستمرار. والخال تشارلي ليس مريضاً كما ادعى في القطار، فهو قادر على الحركة تماماً، رغم أنه يقرر فيما بعد أن يحرم ابنة أخيه من تلك القدرة. بل في الواقع، هو يفضل **ألا** تكون في الوجود على الإطلاق.

مع وصول الخال تشارلي، يكون هتشكوك قد كشف لنا بيئتي الشخصين اللذين يسميان تشارلي. ونحن نعرف أن للخال جانباً مظلماً، وإذا كانت ابنة الأخ هي بديله أو «الأنا الثانية» له، فهي إما ستكشف سره أو سيكون لها سر خاص بها.

الفصل الثاني

التصاميم المكتوبة والمصورة(*)، والصوت

زمن عرض الفيلم والسرعة التي يجري بها الحدث هما من القرارات الكثيرة التي يجب اتخاذها قبل **الإنتاج** أو بعده. وليس مهماً من الذي يتخذ هذين القرارين، ففي كثير من الأحيان لا نعرف من المسؤول عن صورة معينة أو جزء معين من الحوار. بعض المخرجين – ومنهم على سبيل المثال وودي ألن Woody Allen وروبرت أولتمان – يتيحون للممثلين ارتجال بعض المَشاهد. وقد عمل عدة كتّاب في إعداد سيناريو **كازابلانكا** (١٩٤٢)، لكن العبارة الختامية – «لويس Louis، أعتقد أن هذه بداية صداقة جميلة» –لم تظهر في أي من المسودات. بل كانت إلهاماً من المنتج هال وليس، الذي قرر أيضاً أن يُدعى الفيلم **كازابلانكا**، بعد أن كان اسمه في الأصل **الجميع يأتون إلى حانة ريكي**.

والمخرج الذي يذكر اسمه على أنه أخرج فيلم **ذهب مع الريح** (١٩٣٩) هو فكتور فلمنغ Victor Fleming، لكن سام وود Sam Wood وجورج كيوكر

(*) استخدمتُ هنا عبارة «التصاميم المكتوبة والمصورة» لترجمة كلمة graphics التي تستعمل أحياناً للإشارة إلى الرسوم البيانية وأحياناً تعني الرسوم الحاسوبية، لكنها ذات معنى أكثر شمولاً، فهي تتضمن الصور الفوتوغرافية والرسوم والأشكال البيانية ولوحات الخط والرموز والتصاميم والرسوم الهندسية والخرائط وغير ذلك من الصور. وفي كثير من الأحيان تمزج بين النص والإيضاح والألوان، لكن تعريف المؤلف لها هنا هو أي مزيج بين الكتابة والتصاميم. (المترجم)

George Cukor عملا في إخراجه أيضاً. ومع ذلك، لا يرجع الفضل لأي من هؤلاء المخرجين لمقطع حريق أتلانتا الشديد التأثير، فهو عمل المخرج الفني للفيلم وليام كاميرون منزيس William Cameron Menzies. لذلك ففي الكتابة عن الفيلم نستخدم المصطلح العام «صانع الأفلام»، لأنه كثيراً ما يكون من الصعب معرفة الشخص المسؤول عن تأثير معين. وعلى الرغم من أن وليم وايلرWilliam Wyler هو المخرج المعروف لفيلم **بن هور** (١٩٥٩)، فإن المشهد الذي يتذكره معظم المشاهدين هو سباق العربتين، الذي أخرجه في الحقيقة أندرو مورتون Andrew Morton. وبالمناسبة، فمورتون هو المسؤول أيضاً عن مقطع دنكرك Dunkirk في فيلم آخر من أفلام وايلر، هو السيد مينيفر *Mr. Miniver* (١٩٤٢).

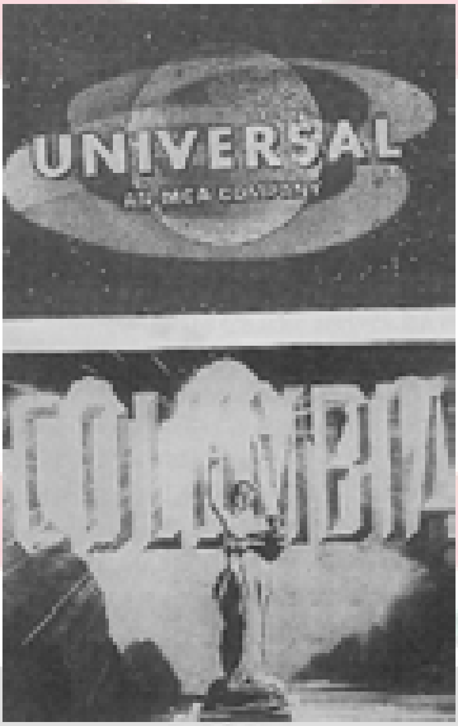
التصاميم المكتوبة والمصورة

كل فيلم هو نتيجة عدد من القرارات التي يتخذها أشخاص مختلفون. أحد هذه القرارات هي أين تستعمل **التصاميم المكتوبة والمصورة** وكيفية استعمالها، وهي العناصر التي تجمع الكتابة والتصميم، أي شعارات الشركات والعناوين وقوائم الأسماء أو أي مكان يقرر صانع الفيلم فيه نقل معلومات عن طريق الكلمة المطبوعة.

الشعار

هو العلامة التجارية للاستوديو. ومع أن الاستوديوهات تغيرت بالتأكيد تغيراً كبيراً منذ عصر هوليوود الذهبي في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، فقد أجريت بعض التعديلات على شعارات استوديوهات مثل مترو والأخوين وارنر وكولومبيا وبارامونت وفوكس القرن العشرين ويونيفرسال، لكنها لم تستبدل. ولا تزال كرة يونيفرسال الأرضية تدور في السماء، لكن لم تعد توجد طائرة تدور حولها كما كانت في أوائل العقد الرابع، كما أنها ليست مصنوعة من البلكسيغلاس Plexiglass، كما كانت بين عامي ١٩٣٦ إلى

١٩٤٦. أما سيدة كولومبيا التي تحمل شعلة فقد بقيت على حالها، برغم أن الشعلة تضيء بصورة أكثر سطوعاً والسيدة أنحف.



مثالان من شعارات الاستوديوهات

الصورة العليا : الكرة الأرضية التي تستخدمها شركة يونيفرسال في عام ١٩٦٣. وقد أصبحت يونيفرسال الآن إن بي سي يونيفرسال، التي تتبع الشركة الأم جنرال إلكتريك General Electric.

الصورة السفلى: نسخة عن شعار كولومبيا من العقد الخامس من القرن العشرين، لا يختلف إلاَّ قليلاً عما هو عليه اليوم.

يزعم فلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov في كتابه **أشياء شفافة** أن كل كلمة تحتوي على تاريخها الخاص بها، وإذا كان هذا صحيحاً، فمن الممكن لنا أن نقول أيضاً إن تاريخ الاستوديو متضمن في شعاره. وفي العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، كان مرتادو السينما يعرفون الفرق بين الاستوديوهات. وحين كانوا يسمعون أسد مترو يرحب بهم،

يدركون أنهم سيشاهدون فيلماً جيد الإنتاج تتصدره مجموعة متميزة من الممثلين، ففي ذلك الوقت كان استوديو مترو أكبر استوديوهات هوليوود حجماً، ويتبجح بأن لديه «من النجوم أكثر مما في السماء». وحين يظهر صقر استوديو ريببلك Republic على الشاشة، كان المشاهدون يعرفون أنهم سيشاهدون فيلماً من الدرجة الثانية، وكانت ريببلك معروفة بأفلام «ملء البرامج» (على سبيل المثال أفلام الغرب الذي يلعب البطولة فيها جين أوتري Gene Autry أو روي روجرز Roy Rogers) التي يستخدم الواحد منها ليكون الفيلم الثاني عند عرض فيلمين معاً. ويتوجب على دارسي الأفلام أن يعرفوا على الأقل استوديوهات الأفلام التي يشاهدونها أو موزعيها.

على الرغم من أن صانعي الأفلام لا يتحكمون بالشعار، ففي كثير من الأحيان يحاولون جعله جزءاً عضوياً من الفيلم وليس مجرد علامة تجارية. ففيلم ستيفن سبيلبرغ Stephen Spielberg **إنديانا جونز ومعبد الهلاك** (١٩٨٤) يفتتح بجبل بارامونت ذي القمة المغطاة بالثلج الذي يظهر مترافقاً مع اللحن المميز لإنديانا جونز على المَدْرَج الصوتي للفيلم. والجمع بين الشعار (جبل بارامونت) والموسيقى (لحن إنديانا جونز المألوف) يبيّن أن ما سيلي هو أحد أفلام بارامونت وأحد أفلام إنديانا جونز.

وفي فيلم **عصابات نيويوك** (٢٠٠٢) لمارتن سكورسيز Martin Scorsese، وهو من توزيع الأخوين وارنر، يظهر شعار وارنر على الشاشة يصاحبه صوت كشط.بعد ذلك نشاهد **لقطة قريبة جداً** لعيني رجل. ويتضح صوت الكشط برؤية موسى حلاقة يمررها الرجل على خده. وسرعان ما نعلم أن الرجل هو قائد عصبة من المهاجرين الأيرلنديين تستعد لمواجهة مع أبناء البلد البروتستانت، الذين يفتخرون أنهم أمريكيون بالولادة ويطالبون المهاجرين بترك منطقة «النقاط الخمس»، وهي منطقة في مانهاتن الدنيا يدّعون أنها تخصهم.



نسخة من شعار بارامونت تعود إلى العقد الخامس من القرن العشرين،
ولا يزال الشعار جبلاً محاطاً بالنجوم.

ويستعمل **فيلم الطاحونة الحمراء** طريقة غير معتادة للتعريف بنفسه على أنه فيلم من أفلام فوكس القرن العشرين. فبما أن معظم الحدث يجري في مسرح الاستعراضات الأسطوري في باريس الذي يحمل اسم الفيلم نفسه، نشاهد أولاً ستارة حمراء تنفتح لتكشف عن شعار فوكس. وأحد الأفلام الأخرى التي وزعتها فوكس، وهو **ليسقط الحب** (٢٠٠٣)، يتبع طريقة أخرى. فهو فيلم شبيه بالأفلام الملهاوية الرومانسية التي تعود إلى العقدين السادس والسابع من القرن العشرين، وخاصة فيلم دوريس داي Doris Day وروك هدسون Rock Hudson **حديث الوسادة** (١٩٦٠) الذي استُلهِم **ليسقط الحب** منه. لا يبدأ فيلم **ليسقط الحب** بشعار فوكس القرن العشرين المعاصر، الذي هو أضخم وأكثر هيبة من النسخ التي سبقته، بل بالنوع الذي كان مرتادو السينما يشاهدونه في العقد السابع من القرن العشرين.

في فيلم **عالم الماء** (١٩٩٥) الذي وزعته شركة يونيفرسال، كان الشعار متعلقاً بشكل مباشر بخلفية أحداث الفيلم: الكرة الأرضية في وقت ما في المستقبل، حين تكون مغطاة بالماء تغطية كاملة. فأول صورة تظهر هي كرة يونيفرسال الأرضية في سماء ذات زرقة أغمق جداً من المعتاد. وتبدأ

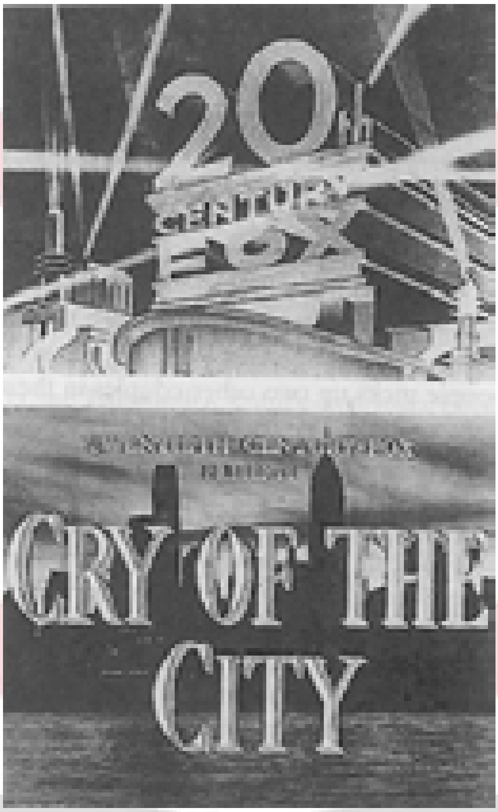
الكرة بالوقوع تدريجياً من السماء، لتملأ الشاشة بمساحة من الزرقة تشبه المحيط. بعدها يظهر العنوان: **عالم الماء**، ولا تظهر أية أسماء أخرى حتى نهاية الفيلم.

هل يفوت المشاهد أي شيء إذا وصل في اللحظة التي يظهر فيها العنوان **عالم الماء** على الشاشة؟ لا شيء فيما يتعلق بالحبكة، ولكن بالتأكيد يفوته شيء من حيث رغبة صانع الفيلم في إيجاد مزاج معين باستخدام شعار الاستوديو استخداماً يتجاوز العلامة التجارية.

العناوين الرئيسية، وقائمة الأسماء، والمشاهد السابقة للأسماء، والمقاطع شبه المستقلة، وقائمة الأسماء الختامية

السبب الرئيسي الذي يدفعنا للجلوس قبل أن يبدأ الفيلم هو أنه من المستحيل معرفة كيف سيبدأ. خذ على سبيل المثال العنوان الرئيسي، الذي يتألف من اسم الفيلم ومعه عادة **قائمة الأسماء** الافتتاحية. إذا فاتك العنوان الرئيسي حين يكون مقصوراً على اسم الفيلم وأسماء الممثلين والعاملين الرئيسيين والمنتج والمخرج، لا يكون قد فاتك أي جزء من الحبكة، ولكن يضيع عليك جزء معين من الفيلم – جزء ينطوي تنفيذه في كثير من الأحيان على سعة في الخيال. فمن الممكن للعناوين الرئيسية أن تكون إبداعية تماماً، بل حتى ظريفة. في فيلم برستون سترجيس Perston Sturges **السيدة إيف** (١٩٤١) – الذي تلاحق فيه لاعبة ورق ماهرة عالماً مختصاً بالبرمائيات – يظهر العنوان على شكل أفعى تزحف عبر الشاشة، وفي فيلم بيلي وايلدر Billy Wilder **حكة السبع سنوات** (١٩٥٥) يتألف العنوان الرئيسي – الذي صممه سول باس Saul Bass، المشهور ببراعته في تصميم العناوين الرئيسية – من أسماء تقفز خارجة من «صندوق عفريت»(*). والعنوان الرئيسي لفيلم **سايكو** صممه سول باس أيضاً، وهنا تتصالب الأسماء، إذ تظهر على

(*) jack-in-the-box لعبة للأطفال تتألف من صندوق بداخله نموذج يشبه الرجل يقفز بشكل سريع ومفاجئ من الصندوق عند فتح غطائه. (المترجم)



الصورة العليا : يفتتح فيلم **صرخة المدينة** بشعار فوكس القرن العشرين.

الصورة السفلى: بعد الشعار، يبدأ العنوان الرئيسي باسم الفيلم، ويكون غالباً فوق خلفية مناسبة.

الشاشة أفقياً وعمودياً مع انفصال الاسم الأول للممثل عن اسمه الأخير. هذا العنوان الرئيسي يهيئ المشاهد لفيلم عن انقسام الشخصية، وكذلك فيلم فيه دور بارز للطعن والضرب بالسكاكين.

والعنوان الرئيسي لفيلم هتشكوك **الدوامة** (١٩٥٨) الذي أبدعه جون ويتني John Whitney وسول باس هو أحد أكثر العناوين إثارة في جميع الأفلام. فهو يبدأ بعين امرأة تنظر إلينا من خلال سديم يميل إلى الاحمرار. ثم تنتقل آلة التصوير إلى فم المرأة ثم تعود إلى عينيها. ويبدو اسم الفيلم، **الدوامة**، وكأنه ينبثق من إحدى عينيها. وبعدها تدور لوالب بعضها مائل إلى

الاحمرار وبعضها أزرق وأخضر، خارجة من العين إلى أن تختفي هذه اللوالب مع انتهاء العنوان الرئيسي وتظهر فوق العين الكلمات: «إخراج ألفرد هتشكوك». لم يكن العنوان الرئيسي لهذا الفيلم عملاً فنياً مبهراً فحسب، بل هو جزء لا يتجزأ من فيلم يصبح فيه رجل مهووساً بامرأة تشبه حبيبته المفقودة. والعلاقة تلتف حرفياً كاللولب وتخرج عن السيطرة، ما يؤدي إلى مأساة.

ويمكن أن يكون العنوان الرئيسي تثقيفياً. ففيلم **الواجهة** (١٩٧٦)، الذي يتناول إحدى أسوأ فترات العار في التاريخ الأمريكي (تصيّد السحرة الذي أوحى به مكارثي McCarthy وتأثيره على التلفزيون في أوائل العقد السادس من القرن العشرين(*)) يبدأ بمجموعة من المقاطع السينمائية التي تصور الحرب الكورية، وزفاف مارلين مونرو وجو ديماجيو Jo DiMaggio، والرئيس آيزنهاور وزوجته مامي Mamie، وإيثل وجوليوس روزنبرغ Ethel and Julius Rosenberg (اللذين ما زال إعدامهما بتهمة التجسس للسوفييت موضع أخذ ورد) والشرطة تقودهما، ويصاحب كل هذا أغنية «ذو قلب شاب» كما يغنيها فرانك سيناترا Frank Sinatra.

ومع أن العنوان الرئيسي يؤدي وظيفة برنامج يشبه برامج الحفلات المسرحية، فمن الممكن له أن يُحْدِث مزاجاً معيناً للفيلم، وخاصة عندما ينفَّذ على نحو فني وينظَّم بالشكل المناسب. وحين يفوت المُشاهد عنواناً رئيسياً مثل عنوان فيلم **سايكو**، الذي تصاحبه موسيقى برنارد هيرمانBernard Hermann المتوترة، يماثل ذلك الوصول إلى أداء لأوبرا فاغنر **المغني البارع** بعد المقدمة، التي تعتبر

(*) تصيد السحرة which hunt عبارة تستعمل للإشارة إلى حالات في التاريخ الغربي من البحث عن الساحرات وتعقب آثار السحر ومحاكمة المتهمين بالسحر، وهي فترات ينتشر فيها الهلع، وكثيراً ما تطلق فيها الاتهامات جزافاً ويسقط الكثير من الأبرياء ضحيتها. وتستعمل العبارة مجازياً للإشارة إلى أي حملات متطرفة ضد عدو حقيقي أو متخيّل. والإشارة هنا هي إلى الحملة التي قادها عضو مجلس الشيوخ جوزيف مكارثي ضد الشيوعية، حيث وجهت التهم إلى كثير من الأبرياء، وطالت عدداً كبيراً من الكتّاب والعاملين في السينما والتلفزيون. (المترجم)

مقطوعة موسيقية رئيسية بحد ذاتها. وحين يفوت المُشاهد العنوان الرئيسي لفيلم مارتن سكورسيز **عصر البراءة** (١٩٩٣)، الذي صممه سول وإيلين Elaine باس والذي يتألف من ورود تتفتح للشمس، يعني أن يفوته عنوان رائع وفي الوقت نفسه مستبق للحدث. فهنا لا يوحي العنوان الرئيسي فقط بحياة ذات مزايا بل يتوقع أيضاً الطريقة التي تستخدم فيها الورود للزينة وللتعبير عن الحب.

أحياناً يستغني الفيلم عن تصاميم الكتابة والرسوم ويبدأ على الفور بـــ **مقطع الأسماء**، الذي تندمج فيه الأسماء مع الحدث الرئيسي. ففيلم **الفصول الأربعة** (١٩٨١) يبدأ بمقطع أسماء يظهر فيه زوج وزوجة يُرْكِبان زوجين آخرين وزوجتيهما في سيارتهما. وتأتي الأسماء أثناء المقطع، ومع انتهائه وظهور آخر الأسماء نكون قد تعرفنا على ثلاثة أزواج وزوجاتهم تمثل رحلاتهم معاً حبكة الفيلم.

ويصور فيلم **الساعات** (٢٠٠٢) يوماً في حياة ثلاث نساء - إحداهن شخصية تاريخية والأخريان مختلقتان – في ثلاث سنوات مختلفة. الشخصية التاريخية هي المؤلفة فرجينيا وولف Virginia Woolf في عام ١٩٢٣، والثانية هي زوجة وأم من سكان لوس أنجلس عام ١٩٥١، والثالثة محررة كتب في نيويورك في عام ٢٠٠١. يبدأ مقطع الأسماء بمقدمة تصور انتحار فيرجينيا وولف عام ١٩٤١، يليها ظهور اسم الفيلم – **الساعات** – على الشاشة. وتتبع ذلك أسماء أخرى مع انتقال المشهد إلى لوس أنجلس في ١٩٥١، ثم يعود إلى ١٩٢٣، وبعدها يمضي إلى ٢٠٠١. وتتزامن آخر الأسماء الختامية مع نهاية المقطع، وفي تلك الأثناء تستيقظ كل من النساء في يوم سوف يغير حياتها تغييراً جذرياً. وحين يفوتك مقطع العنوان الرئيسي تفوتك الطريقة البارعة التي تُدْمَج فيها حياة النساء الثلاث على نحو ممتاز بحيث تبدو وكأنها تتفتح في الوقت نفسه، وليس في ثلاث سنوات مختلفة.

أحياناً ينطوي مقطع أسماء على صورة أو شيء يكتسب معنى أكبر أثناء مسار الفيلم. ففي **فورست غَمب** *Forrest Gump* (١٩٩٤)، حين تبدأ قائمة الأسماء بالظهور، تطير ريشة في الهواء، وتستقر في نهاية الأمر على

الفردة اليسرى من حذاء فورست (توم هانكس Tom Hanks). يلتقط فورست الريشة ويضعها في كتاب الأطفال الذي يقرأ فيه. وأي شخص لم يكن حاضراً أثناء مقطع الأسماء لن يقدّر النهاية حق قدرها، إذ أن فورست يفتح الكتاب وتتحرر الريشة، عائدة إلى السماء التي سقطت منها في الأصل. ترمز الريشة إلى الترابط بين الصدفة والمصير، وهذا أحد مواضيع الفيلم.

أحياناً يبدأ الفيلم مباشرة بـــ **مقطع يسبق ظهور الأسماء** – نوع من المقدمة تعرَض قبل ظهور الأسماء. عند وجود مقطع من هذا النوع، لا يظهر اسم الفيلم إلا بعد انتهاء المقطع. وإذا بدا لك هذا الأسلوب وكأنه وسيلة متحايلة، عليك أن تتذكر أن الفيلم شكل من أشكال الفن، لكنه أيضاً عمل تجاري. وكما تقوم الأعمال التجارية بالتجارب لجذب انتباه الزبائن، تفعل هوليوود الشيء نفسه. وإحدى طرق جذب انتباه الجمهور هي التنويع في الصيغة التي يظهر فيه الشعار ويليه العنوان الرئيسي ثم الفيلم نفسه، وتقديم شيء غير متوقع.

ليس معروفاً بشكل دقيق من كان أول شخص غيّر الصيغة، لكن مؤرخي الأفلام يميلون إلى إرجاع الفضل إلى لويس مايلستونLewis Milestone، الذي أخرج النسخة السينمائية من رواية جون شتاينبك John Steinbeck **للفئران والرجال** (١٩٣٩). فالفيلم يبدأ بلا شعار ولا عنوان، مصوّراً رجلين يهربان تتبعهما فرقة مطاردة. ويتمكن الرجلان من القفز إلى قطار شحن ويندفعان إلى عربة مفتوحة، حيث ينضمان إلى آخرين يركبون القطار بحثاً عن عمل أثناء فترة الكساد الكبير. يغلق أحدهم باب العربة، ثم تظهر أبيات من قصيدة روبرت برنز Robert Burns «إلى فأر»، التي استلهم العنوان منها، وكأنها منقوشة على الباب. يُسلَّط الضوء على العبارة المفتاحية «للفئران والرجال»، وتصبح بذلك اسم الفيلم. وتتبعه باقي الأسماء.

وقد يختار أحد صانعي الأفلام مقطعاً يسبق ظهور الأسماء لجعل المشاهدين يتساءلون عن هوية الشخصيات أو طبيعة أحد الأحداث المحورية التي يصورها الفيلم فيما بعد. فبعد شعار فوكس القرن العشرين يبدأ فيلم **مكالمة هاتفية من غريب** (١٩٥٢) برجل يهرع خارجاً من منزله تحت المطر

ويركب سيارة أجرة كانت تنتظره. يقول للسائق: «إلى المطار، بسرعة!» ثم تظهر قائمة الأسماء. ويصبح الرجل إحدى الشخصيات الرئيسية وتدور الحبكة حول رحلة طيران أثناء عاصفة مطرية. ويبدأ فيلم **نزهة** (١٩٥٥) بشعار كولومبيا، أي السيدة ذات الشعلة. لكن العنوان لا يظهر إلا بعد أن نرى رجلاً يقفز هابطاً من مقطورة شحن. يبدو أنه هائم على وجهه، ولا يظهر اسم الفيلم على الشاشة إلا بعد أن يغسل وجهه عند مستودع ماء قريب. ويصبح الرجل، واسمه هال Hal (وليام هولدن William Holden) شخصية محورية في الفيلم. وفي المقطع الذي يسبق الأسماء في فيلم **الخداع** (١٩٥٧)، يجرف البحر جثة إلى الشاطئ، ونتوقع أن نتعرف على هوية الرجل الميت، وهذا ما يحدث فيما بعد.

ومن الأسباب الأخرى لاختيار مقطع يسبق ظهور الأسماء الاستحواذ على انتباه المُشاهد على أمل الاحتفاظ به طيلة عرض الفيلم. لهذا يتعمد بعض صانعي الأفلام محاولة جذب المُشاهد إلى الحدث منذ البداية. وفيلم **بطاقات بريدية من الحافة** (١٩٩٠) يبدأ بشعار كولومبيا ولكن بدون اسم الفيلم وقائمة الأسماء. ويبدو أن مكان التصوير هو دولة في أمريكا اللاتينية، فالجمارك توقف إحدى السائحات، ثم تنقل السائحة إلى مخفر شرطة، حيث تتعرض لمعاملة وحشية. ويُصدَم المُشاهد بهذه المعاملة، لكن يكتشف عندئذ أن السائحة ممثلة، وأن ما تتعرض له من ضرب هو مشهد في فيلم قيد التصوير. وبعد أن ينتهي المقطع، يظهر العنوان ويبدأ **بطاقات بريدية من الحافة**، الذي يعالج العلاقة بين الممثلة التي تظهر في المقطع الذي يسبق الأسماء وأمها الشهيرة.

وتبدأ بعض الأفلام بدون مقطع يسبق الأسماء وبدون قائمة الأسماء. وأي شخص فاته فيلم **المصفوفة** (١٩٩٩) وليست لديه فكرة كافية عن حبكته هو سيئ الحظ إذا قرر مشاهدة الجزء الثاني **إعادة شحن المصفوفة** (٢٠٠٣). فبعد شعار الأخوين وارنر على الفور، يظهر اسم الفيلم ويبدأ الفيلم دون قائمة أسماء – والأهم من ذلك أنه لا يبدأ بأي نوع من المقدمة. ويبدأ فيلم **البستاني الثابت** (٢٠٠٥) بشعار «أفلام فوكَس الطويلة» تليه أسماء شركات الإنتاج. ثم

يبدأ الفيلم بدون ظهور أي اسم، بما في ذلك عنوان الفيلم. بل إن فيلم جون سيلز John Sayles **ولاية الشمس المشرقة** (٢٠٠٢) يبدأ بداية أكثر تطرفاً. فبعد اسم الشركة الموزعة، وهي أفلام سوني الكلاسيكية، نرى صبياً يشعل النار فيما يبدو أنه طوف عائم. وسيأتي فيما بعد تفسير لتصرفه هذا، لكن العنوان والأسماء لا تظهر حتى نهاية الفلم. ولا يمكنك اتهام سيلز بأنه يخرق القواعد، لأنه لا توجد قواعد، بل مجرد تقاليد.

إذا كان المشاهدون يضيعون معلومات هامة بالوصول بعد أن يكون الفيلم قد بدأ رسمياً، فمن المحتمل أيضاً أن يضيعوا عناصر ذات أهمية إذا غادروا قبل أن ينتهي رسمياً. ففي الفترة ١٩٣٠–١٩٥٠ كانت **قائمة الأسماء الختامية** تقتصر فقط على أسماء الممثلين وأدوارهم. أما اليوم فهي تذكر كل شخص من مدرب النجمة الرياضي إلى الطرف المتعهد تقديم الطعام. وفي حين تقوم الرسوم الكاريكاتيرية بإطلاق النكات حول كون قائمة الأسماء الختامية أطول من الفيلم وبالسخرية من مسميات الوظائف بعبارات مثل «الناظر» و«الفتى الأفضل»، فإن قائمة الأسماء الختامية تظهر مدى تعقيد صنع الأفلام المعاصرة وتثبت بشكل قاطع أن الفيلم فن تعاوني فيه **الناظر** (كبير الفنيين الكهربائيين) و**الفتى الأفضل** (المساعد الأول للناظر) و**المديرون** (١) هم بعض المساهمين.

بما أن الأقسام القانونية في الاستوديوهات هي التي تُعِدّ قائمة الأسماء الختامية ولا بد لها من اتباع صيغة معينة، فهي لا تدخل ضمن نطاق قرارات صانع الفيلم. ولكن صانعي الأفلام تعلموا أن يستخدموا قائمة الأسماء الختامية

---

(١) للاطلاع على دليل يذكر جميع الأفراد الذين يشاركون في صنع فيلم، انظر كتاب إريك توب، **النظار والمديرون والفتيان الأفضل**.

Eric Taub, *Gaffers, Grips, and Best Boys* (New York: St. Martin's Press, 1987).

والأكثر تفصيلاً منه هو **قاموس الأفلام الكامل**.

The Complete Film Dictionary (New York: Meridian / Penguin, 1989).

لمصلحة الفيلم، بحيث لم تعد القائمة مجرد إشارة للمشاهدين لمغادرة دار السينما. فمن الممكن لتلك القائمة أن تؤدي أيضاً الوظائف التالية:

- **مصدر إعلامي أو تعليمي.** ففيلم **الواجهة** هو تصوير صادق لحملة الإدراج في القوائم السوداء في العقد السادس من القرن العشرين. وقائمة الأسماء الختامية لا تتضمن أسماء الممثلين والمخرج والكاتب فحسب، بل تبين الذين من بينهم أدرجوا في القوائم السوداء: الممثلون هرشل برناردي Herschel Bernardi وزيرو موستل Zero Mostel ولويد غوغLloyd Gough، وكاتب السيناريو والتر برنستاين Walter Bernstein، والمخرج مارتن ريت Martin Ritt. وبما أن فيلم **تشابلن** (١٩٩٢) مبني على الواقع، فإن قائمة الأسماء الختامية تتألف من لقطات للممثلين، مع اسكتش قصير حول ما حدث للشخصيات التاريخية التي مثلوا أدوارها. وتبين قائمة الأسماء الختامية لفيلم **شجار في شوارع البرونكس** (١٩٩٦) للمشاهدين المجازفات التي يتعرض الممثلون لها حين يقومون بالحركات الخطرة بأنفسهم. إذ تُظْهِر **المقاطع الملغاة** - أي اللقطات التي تحذف من الفيلم - إصابة جاكي شان Jackie Chan الممثل البارع في الفنون القتالية بأذى جسدي أثناء صنع الفيلم.

- **مقطوعة موسيقية ختامية.** قائمة الأسماء الختامية لفيلم وودي ألن **أيام الراديو** (١٩٨٧) – الذي تجري حوادثه في عام ١٩٤١ – مرتبة بشكل يتناسب مع موسيقى العقد الخامس من القرن العشرين، ما يتيح إطالة مشاعر الحنين إلى الماضي. وأثناء قائمة الأسماء الختامية في فيلم مارتن سكورسيز **أشخاص طيبون** (١٩٩٠)، تُسْمَع الأغنية الشعبية «طريقتي»، ما يوحي أن الراوية، الذي طمح من طفولته لأن يكون رجل عصابة، ليس لديه مشاعر ندم حول مهنته. والأشخاص الذين نهضوا بشكل آلي وغادروا دار السينما أثناء قائمة الأسماء الختامية لفيلم **بطاقات بريدية من الحافة** أضاعوا على أنفسهم فرصة سماع مريل ستريب Meryl Streep – المعروفة بشكل أساسي كممثلة درامية – وهي تغني «أنا مغادرة» بدون أي كوابح.

• **خاتمة تلي قائمة الأسماء الختامية**. ففيلم **بريسيلا، ملكة الصحراء** (١٩٩٤) – الذي يروي مغامرات ثلاثة رجال يرتدون ملابس النساء ويقومون بجولة في المناطق البعيدة عن المدنية في أستراليا – لا يحتوي فقط على قائمة أسماء ختامية تستحق البقاء لمشاهدتها، بل على مَشهد إضافي أيضاً. فمع توالي الأسماء الختامية، يقوم أحد الممثلين بتحريك فمه بشكل يتوافق مع أغنية «أبقِي الأفضل للآخر». وحين تنتهي الأسماء، يُعْرَض مشهد إضافي لا يضيف شيئاً للحكاية، لكنه لمسة مبهجة على طريقته الخاصة. ففي أوائل الفيلم، يطلق الرجال الثلاثة طيارة مصنوعة من ورق ديكور لتطير في السماء. وفي مقطع لا يمكن تسميته سوى «خاتمة تلي قائمة الأسماء الختامية»، تنزل الطيارة في مكان ما في اليابان، مثيرة فضول السكان المحليين الذين يكتشفونها.

وإذا غادرت دار السينما قبل قائمة الأسماء الختامية لآخر أفلام روبرت أولتمان **دليل بيت المروج** (٢٠٠٦) تفوتك نهاية الفيلم الحقيقية. ففي الفيلم – الذي يعطي صورة درامية عن الحلقة الأخيرة من برنامج إذاعي استمر فترة طويلة – تظهر امرأة غامضة تلبس معطف مطر أبيض ظهوراً متقطعاً. وينذر حضورها بوفاة أحد الأشخاص. وفي النهاية، يكون أعضاء فريق البرنامج في مطعم يعدَون الخطط لجولة وداعية حين تدخل المرأة وتقترب من مائدتهم. ومع اقترابها تتحول الشاشة إلى شاشة بيضاء. بما أنها ملاك الموت، هل يوحي ظهورها بأن الجولة الوداعية لن تتم؟ أن الفنانين سيموتون قبل القيام بها أو أثناءها؟ وخلال قائمة الأسماء النهائية تؤدي الشخصيات نسخة مشحونة بالعاطفة من أغنية «في المستقبل الحلو»، وهي نشيد مسيحي حول الاجتماع من جديد في الحياة الآخرة («في المستقبل الحلو سنلتقي على ذلك الشاطئ الجميل»). هل هذه فقرة من الجولة الوداعية، التي تحققت فعلاً؟ أم إن الشخصيات تغني في الحياة الآخرة أغنية «في المستقبل الحلو»؟

إن قائمة الأسماء الختامية بمثابة انسدال الستار، باستثناء أن الممثلين في المسرح – وليس أعضاء الطاقم الفني – هم الذين يحيون الجمهور، أما في الفيلم، فالجميع يقومون بذلك. وإذا كان المرء من رواد المسرح الجادين،

فهو لن يغادر المسرح أبداً أثناء تحية الممثلين للجمهور بعد إسدال الستارة، وكذلك يجب على رواد السينما الجادين عدم المغادرة أثناء ما يقابل تلك التحية في الفيلم. وقد يجادل أحدهم بالقول إن تلك التحية للجمهور منفصلة عن الحبكة. وقد يكون هذا صحيحاً، لكنها ليست منفصلة عن الفيلم الذي تظهر فيه. إن عملية صنع فيلم تنطوي على قرارات كثيرة. ومن الممكن لصانع الفيلم أن يختار البدء بعنوان رئيسي لا يحتوي سوى على كلمات فوق خلفية فارغة، أو بعنوان رئيسي متقن الصنع يتنبأ بالحدث أو يتضمن جزءاً منه، أو بدون عنوان على الإطلاق. وقد تحقق قائمة الأسماء الختامية المتطلبات القانونية أو قد تمثل إضافة إلى الحبكة. وأياً كانت الطريقة التي يبدأ الفيلم وينتهي بها، فمن الواجب مشاهدتها إذ أن المقصود منها هو أن تُشاهَد كاملة. وإضاعة العناوين والأسماء هي إضاعة لجزء من النص.

اللوحات الكتابية في البداية وفي النهاية

توجد عبارات كتابية غير العناوين الرئيسية. و**اللوحة الكتابية** هي ببساطة أية مادة مطبوعة تظهر في الفيلم. في كثير من الأحيان تظهر **لوحة كتابية افتتاحية** بعد العنوان الرئيسي، وتؤدي إحدى الوظائف التالية:

- **تحديد للزمان والمكان.** «شانغهاي ١٩٣٥» هي اللوحة الكتابية الافتتاحية لفيلم **إنديانا جونز ومعبد الهلاك**. و«بوسطن، قبل بضعة أعوام» هي اللوحة الكتابية الافتتاحية لفيلم مارتن سكورسيز **الراحلون** (٢٠٠٦). ولوحة **سايكو** الافتتاحية «فينيكس، أريزونا، الجمعة، الحادي عشر من كانون الأول، الثانية وثلاث وأربعون بعد الظهر» ليست محددة على نحو غير معتاد فحسب، بل هي تكشف أيضاً أن ماريون كرين Marion Crane (جانيت لي Janet Leigh) تمضي استراحة غداء أطول من المعتاد لتمضي وقتاً مع عشيقها في فندق رخيص، دون أن تعلم أن ١١ كانون الأول سيكون آخر أيامها في الوظيفة. وتحدد اللوحة الكتابية الافتتاحية لنسخة غَس فان سانت Gus Van Sant الجديدة من **سايكو** السنة أيضاً: «الجمعة، ١١ كانون الأول، ١٩٩٨».

• **تأكيد لصدق قصة الفيلم.** «هذا الفيلم مبني على قصة حقيقية» (**أشخاص طيبون**) أو «مستوحى من قصة حقيقية» (فيلم ستيفن سبيلبرغ **أمسك بي إن استطعت**، ٢٠٠٢، الذي استلهم من السيرة الذاتية للمحتال فرانك أباغنيل Frank Abagnale).

• **كلمة افتتاحية تشرح حدثاً قد يكون غير معروف للمشاهدين.** مع أن معظم رواد السينما في زمن الحرب العالمية الثانية كانوا يعرفون تاريخ الصراع، إلا أن الأجيال اللاحقة قد لا تكون على دراية به. لذلك، ففي فيلم ستيفن سبيلبرغ **إمبراطورية الشمس** (١٩٨٧)، تشرح اللوحة الافتتاحية أهمية تاريخ ٧ كانون الأول ١٩٤١، والأهم من ذلك معنى العدوان الياباني بالنسبة للرعايا البريطانيين الذين يقطنون في شانغهاي. وتمهّد لفيلم **شكسبير عاشقاً** (١٩٩٨) ثلاث لوحات كتابية تشرح حالة المسرح الإنجليزي في أواخر القرن السادس عشر.

• **تصدير (مقتطف أدبي) أو استشهاد.** حين كان استوديو الأخوين وارنر على وشك توزيع فيلم **قيصر الصغير** (١٩٣٠)، الذي كان أول أفلام الجريمة في السينما الناطقة، توقع الاستوديو رد فعل قوياً من جماعات ستزعم أن الفيلم يمجّد المجرمين. ولأن الاستوديو توقع مثل هذا النقد (الذي وُجَه إليه على كل حال) فقد أضاف لوحة افتتاحية من إنجيل القديس متى: «كُلُّ الَّذِينَ يَأْخُذُونَ السَّيْفَ بِالسَّيْفِ يَهْلِكُون!» وعبارة جورج سانتيانا George Santyana «الذين لا يتذكرون الماضي، قدرهم أن يعيشوه مرة أخرى» تتصدر فيلم **لاكومب، لوسيان** *Lacombe, Lucien* (١٩٧٤) الذي يبين كيف أن لا مبالاة صبي فرنسي جعلته بيدقاً بأيدي النازيين. وافتتاحية **كينغ كونغ** (١٩٣٣) – «ونظر الوحش إلى وجه الحسناء، ويا للعجب! فقد توقفت يده عن القتل ومنذ ذلك اليوم كان بمثابة كائن ميت. – مثل عربي قديم» – تدعونا إلى النظر إلى الفيلم على أساس المثل واعتبار **كينغ كونغ** نسخة من قصة «الحسناء والوحش».

• **عبارة تنصل.** لأن فيلم **عدو الشعب** (١٩٣١) تفوق على **قيصر الصغير** في العنف، فقد أضاف استوديو الأخوين وارنر عبارة تنصل تقول إن القصد من الفيلم هو «التصوير الصادق لبيئة موجودة اليوم في طبقات معينة من المجتمع، وليس

تمجيد رجال العصابات أو المجرمين». وفيلم **هينِسي** *Hennessey* (١٩٧٥) – وهو تصوير درامي لمحاولة تفجير البرلمان في يوم غاي فوكس(*) يتضمن مقطعاً من شريط إخباري يصور الأسرة الملكية. واللوحة الكتابية الافتتاحية صريحة تماماً: «هذا الفيلم يتضمن مقتطفات من فيلم إخباري يصور الملكة بمناسبة الافتتاح الرسمي للبرلمان، وحين جرى تصوير ذلك الفيلم الإخباري لم يكن ذلك بنية استخدامه في سياق روائي». وعلى نحو مماثل، توضح اللوحة الافتتاحية لفيلم مارتن سكورسيز **الإغواء الأخير للمسيح** (١٩٨٨) أن الفيلم مأخوذ من رواية وليس تصويراً تاريخياً لحياة المسيح.

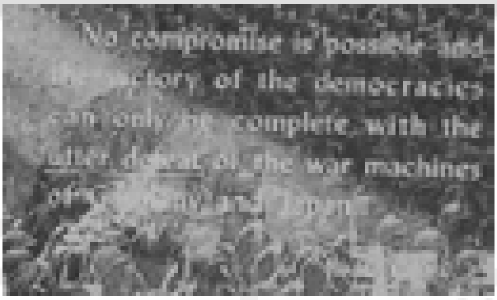
يمكن للوحة الافتتاحية أن تكون ثابتة، كما في **إمبراطورية الشمس**، ويمكن أيضاً أن تظهر على الشاشة تدريجياً، صعوداً أو هبوطاً، وفي هذه الحالة يطلق عليها اسم **اللوحة الكتابية المتحركة** أو **الزاحفة**. وكانت اللوحات الكتابية المتحركة شائعة في المسلسلات في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين. ولاستحضار تلك الفترة، اختار المخرج جورج لوكاس George Lucas لوحة كتابية متحركة لفيلم **حرب النجوم** (١٩٧٧)، وهي الآن من أشهر اللوحات المتحركة وأكثرها عرضة للمحاكاة الساخرة. وتماماً مثلما أنه يمكن أن تقوم اللوحة الكتابية المتحركة بوظيفة الكلمة الافتتاحية أو التمهيد، فإن **اللوحة الكتابية الختامية** يمكن أن تقوم بوظيفة التعقيب. واللوحة الختامية مفيدة بشكل خاص في إعلام المشاهدين عن مصير الشخصيات، وخاصة إذا تبين أن توسيع الحدث لن يخدم موضوع الفيلم، وسيفسد المزاج الذي يفترض أن تولّده النهاية، أو إذا أردنا أن ننظر نظرة عملية تجعل الفيلم يتجاوز ميزانيته.

في نهاية فيلم هتشكوك **الرجل الخطأ** (١٩٥٧) المبني على حادثة حقيقية، تفقد زوجة عازف موسيقي توازنها العقلي بعد توجيه تهمة كاذبة إلى زوجها

(*) Guy Fawkes (١٥٧٠–١٦٠٦) حاول تفجير مجلس اللوردات البريطاني، لكن الخطة اكتشفت، وقبض عليه وأنزلت به عقوبة الإعدام. ويوم غاي فوكس هو الخامس من تشرين الثاني من كل عام. (المترجم)

وسجنه. وتعلمنا اللوحة الكتابية الختامية أنها شفيت في نهاية المطاف وأنها تقيم في فلوريدا. واللوحة هي مجرد عبارة تنقل هذه المعلومة ولا شيء آخر، والتأثير الذي تعطيه هو مثل قضية خُتِم عليها خَتْم يقول «أغلقت». ولو أن هتشكوك أظهر المرأة تتمتع بشمس فلوريدا، لأفسد المزاج الرزين الذي ولّده الفيلم. لكن اللوحة التي اختارها لا تقدّم نهاية سعيدة ولا نصراً للرجل المتهم خطأ، رغم أنه طليق الآن.

يدور فيلم **عصر يوم الكلاب** (١٩٧٥) حول مقاتل سابق في فيتنام (آل باشينو Al Pacino) له طفلان يقوم بسرقة مسلحة لأحد المصارف في بروكلين لتمويل عملية تغيير جنس لرجل يُعتبر «زوجته الثانية»، إذ أنهما تزوجا وأقاما حفلة زفاف بما فيها الكاهن ووصيفات «العروس». وينتهي الفيلم على مدرج في مطار كينيدي، على بعد بضعة أقدام من طائرة «جمبو» طلبها الجندي السابق لتطير به إلى الجزائر. وبعدها تظهر ثلاث لوحات كتابية على الشاشة بدون أي أصوات مرافقة، كما لو أنها من طباعة شخص مهتم بسلامة الكتابة وليس بما تنطوي عليه. تقول اللوحات: الجندي السابق يمضي عقوبة سجن لمدة عشرين سنة؛ وزوجته الأولى تعيش على إعانة الدولة؛ و«زوجته الثانية» أصبحت امرأة وتقيم في نيويورك.



اللوحة الكتابية الختامية للفيلم الوثائقي
تمهيد للحرب (فرانك كابرا Frank Capra، ١٩٤٢)(*).

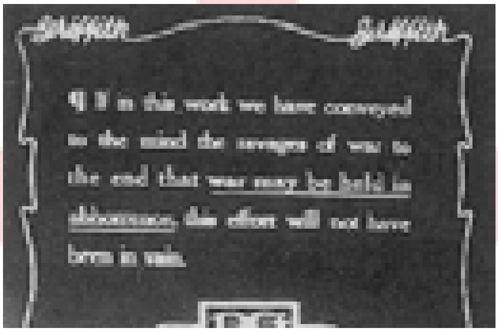
(*) اللوحة تحمل استشهاداً من كلام جورج مارشال George C. Marshall يقول: «لا حل وسطاً ممكن وانتصار النظم الديمقراطية لا يكتمل إلا **بالهزيمة التامة** لآلات الحرب لدى ألمانيا واليابان».

يصوّر فيلم **كابوتي** (٢٠٠٦) الظروف التي أدت إلى رواية ترومان كابوتي «غير الروائية» **بدم بارد** (١٩٦٧) التي تروي قصة الجريمة التي حدثت عام ١٩٥٩، حيث قام السجينان السابقان بيري سميث Perry Smith ورتشارد هيكوك Richard Hickock بقتل عائلة كلَتَر Clutter. وتخبرنا اللوحات الكتابية الختامية ما يلي: (١) جعلت رواية **بدم بارد** كابوتي أشهر كاتب في أمريكا؛ و(٢) لم يكمل أية رواية أخرى قط؛ و(٣) اختار أن يكتب على قبره: «تُذْرَف دموع على الدعوات المستجابة أكثر مما تُذْرَف على الدعوات غير المستجابة»؛ و(٤) توفي من مضاعفات إدمان الكحول عام ١٩٨٤.

وفي فيلم ساموبل فولر Samuel Fuller **ممر الصدمة** (١٩٦٣)، اللوحتان الكتابيتان الافتتاحية والختامية متطابقتان: «من ترغب الآلهة في تدميرهم، تصيبهم بالجنون أولاً». هذا الاستشهاد المزدوج الوظيفة مناسب لفيلم عن مراسل صحفي طموح يتظاهر بالجنون من أجل حلّ جريمة قتل وينتهي الأمر به بأن يجنّ فعلاً. واللوحة الختامية في فيلم مارتن سكورسيز **كوندُن** *Kundun* (١٩٩٧) – وهو فيلم مبني على بحث دقيق عن الديلاي لاما في القرن الرابع عشر – مثير للعواطف جداً: «لم يعد الديلاي لاما إلى التيبت بعد. وهو يأمل أن يقوم بهذه الرحلة ذات يوم». فالفيلم ينتهي عام ١٩٥٩ بذهاب الديلاي لاما إلى المنفى في الهند بسبب عدم قبوله أن تكون التيبت تحت السيطرة الصينية الشيوعية.

وتكمل اللوحتان الكتابيتان الافتتاحية والختامية إحداهما الأخرى في الفيلم الصيني **في مزاج مناسب للحب** (٢٠٠١) للمخرج ونغ كار واي Wong Kar-wai. فأولاً نقرأ ما يلي: «إنها لحظة مفعمة بالقلق. هونغ كونغ. ١٩٦٢». والقلق لا يصيب الشخصيتين وحدهما (رجل وامرأة يكتشفان وجود علاقة بين زوجة الأول وزوج الثانية) ولكن يصيب المخرج أيضاً، فهو يريد في الوقت نفسه أن يستحضر نموذج أفلام هوليوود من ذلك النوع وأن يرتقي فوقه. فونغ كار واي يود منا التفكير

بأفلام فترة ١٩٥٠ – ١٩٦٠ (على سبيل المثال **علاقة في أيلول**، ١٩٥٠؛ و**الحب شيء مليء بالروائع**، ١٩٥٥؛ و**مكان صيفي**، ١٩٥٩؛ و**غرباء حين نلتقي**، ١٩٦٠)، التي تتحول فيها الخيانة الزوجية تحولاً ساحراً إلى عاطفة نبيلة من خلال أمكنة تصوير رائعة الجمال وتصوير مترف وموسيقى رومانسية. لكن اللوحة الختامية توضح أن ٢٠٠٠ ليس ١٩٦٢، وأن هونغ كونغ ليست هوليوود، وأن ونغ كار واي لديه معرفة عميقة بالأفلام الأمريكية ولديه أيضاً أسلوب خاص به: «تلك الحقبة قد مضت. ولم يبق أي شيء يخصها موجوداً».



لوحة داخلية من فيلم **مولد أمة** (د. و. غريفيث، ١٩١٥).
لاحظ الخطوط تحت الكلمات للتأكيد عليها، والعلامة التجارية DG كإشارة إلى المؤلف(*).

اللوحات الداخلية

استخدم الفيلم الصامت **اللوحات الداخلية** استخداماً واسعاً، وهي المادة المطبوعة التي تظهر على الشاشة أثناء مسار الفيلم. كانت اللوحة الداخلية إحدى الطرق التي استخدمها صانع الأفلام الصامتة لتكملة حكاية الفيلم أو توضيح الحدث. وقد استخدم د. و. غريفيث D. W. Griffith اللوحات الداخلية لأغراض متنوعة، وليس فقط لنقل الحوار والتعريف بالشخصيات. فقد استعملها (١) لتأكيد

(*) ترجمة المكتوب في اللوحة هي: «إذا نقل هذا العمل إلى ذهنك ما تسببه الحرب من خراب، بهدف **النظر إلى الحرب نظرة اشمئزاز**، فهذا العمل لم يضع هباء». (المترجم)

صحة مشهد تصوير معين، فالمقطع الذي يصور اغتيال لنكولن في فيلم **مولد أمة** تسبقه اللوحة التالية: «نسخة تاريخية من مسرح فورد كما كان في تلك الليلة، يتطابق تماماً في الحجم والتفاصيل مع سجل الحادثة كما جاء في كتاب نيكولاي وهاي Nicolay and Hay **تاريخ لنكولن**؛ و(٢) للتعليق على الحدث أو لتجييش عواطف المشاهدين، فاللوحة الكتابية: «وهي في النزع الأخير تمنح آخر ابتسامة صغيرة لها إلى عالم كان شديد القسوة عليها» تصاحب موت البطلة في **البراعم المكسّرة** (١٩١٩)؛ و(٣) لتعريف مصطلحات قد لا تكون مألوفة لدى المشاهدين مثل **الفرّيسي** و**السنهدريم** في فيلم **تحامل** (١٩١٦)؛ و(٤) لكشف أفكار الشخصية، فاللوحة الكتابية «الإلهام» تظهر بعد أن يرى بِن كاميرون Ben Cameron بعض الأطفال البيض يخيفون أطفالاً سوداً باستعمال غطاء سرير في **مولد أمة**، و«الإلهام» هو استخدام أغطية الأسرة لصنع أثواب رجال الكلان(*) الذين يقومون بإشعال الحرائق. وكان غريفيث يتعامل مع اللوحات الداخلية وكأنها صور، ويدمجها في الفيلم لتكون جزءاً من الحكاية.

ويبين فيلم **امرأة ذات علاقات** (١٩٢٨) كيف استخدم الفيلم الصامت علامات الترقيم، وخاصة الشحطة، ليوحي بالطريقة التي يُنطَق بها الحوار:

> لقد تحطمت أعصابي – سأخرج من المنزل – إلى مكان ما – لم أقصد المجيء إلى هنا – بدأت أقود السيارة – ما الذي يجعل رجلاً – سعيداً مثل ما كان ديفيد – ينهي حياته بنفسه؟ لقد مات ديفيد – من أجل الحشمة.

لم تمت اللوحات الداخلية مع ظهور الأفلام الناطقة. فقد استخدمها مارتن سكورسيز في فيلمي **الثور الهائج** (١٩٨٠) و**أشخاص طيبون**، وكلاهما مستمد من الواقع، وذلك للتوصل إلى إحساس بالمصداقية. وهناك لوحة كتابية تسبق كل مقطع

(*) الإشارة هي إلى الكوكلكس كلان Ku Klux Klan، وهي منظمة عنصرية ترفع شعار تفوّق العرق الأبيض، ظهرت أول مرة في الجنوب في الولايات المتحدة خلال القرن التاسع عشر ومارست مختلف أنواع العنف ضد السود كالقتل وإشعال الحرائق، الخ. (المترجم)

من **الثور الهائج**، الذي يُحكى بأسلوب استرجاع الماضي: («نيويورك ١٩٦٤»؛ و«البرونكس ١٩٤١»؛ و«لاموتا La Motta ضد روبنسون Robinson، ١٩٤٣»). ويتبع سكورسيز الأسلوب نفسه في **أشخاص طيبون** («بروكلين ١٩٥٣»؛ «١١ حزيران ١٩٧٠»؛ مطار أيدلوايد Idlewide، آب »

ويحق لوودي ألن تماماً أن يختار استعمال اللوحات الكتابية الداخلية في **هانا وأختاها** (١٩٨٦) لأنه بالإضافة إلى كونه ممثلاً ومخرجاً وكاتب سيناريو، فهو أيضاً كاتب مسرحي وكاتب قصة قصيرة، وفيلم **هانا وأختاها** هو سلسلة من الاسكتشات القصيرة عن ثلاث أخوات. ويقدّم ألن كل جزء بلوحة كتابية داخلية يمكن أن تكون (١) سطراً من الحوار يتكرر في الجزء نفسه (اللوحة الداخلية الأولى التي تقول: «يا إلهي، ما أجملها!» هي أيضاً أول قول في الحوار، ويصدر من خارج الشاشة)؛ أو (٢) تعريفاً بالشخصية («المصاب بوسواس المرض» هي لوحة تعرّف بالشخصية التي يؤديها وودي ألن)؛ أو (٣) عنواناً للاسكتش («الهاوية» هي اللوحة الكتابية الداخلية للاسكتش الذي يظن ألن فيه أنه مصاب بورم في الدماغ)؛ أو (٤) استشهاداً («المعرفة المطلقة الوحيدة التي يمكن أن يصل الإنسان إليها هي أن الحياة بلا معنى» – تولستوي»). وباستعمال اللوحات الداخلية بكل هذه الطرق المختلفة، فإن ألن لا يربط نفسه بالتراث النفيس من اللوحات الكتابية الداخلية فحسب، بل وأيضاً بالكلمة المكتوبة.

وبما أن فيليب كوفمان Phillip Laufman هو في الوقت نفسه كاتب سيناريو فيلم **خفّة الوجود التي لا تحتمل** (١٩٨٨) ومخرجه، فمن الواضح أنه قصد أن تؤدي اللوحات الكتابية الداخلية غرضاً معيناً. يبدأ الفيلم بقصة من قصص الجنيات. وتقول أول لوحة كتابية داخلية: «في براغ عام ١٩٦٨ كان يقطن طبيب شاب يدعى توماس Tomas»، ويتبعها مشهد يصوّر توماس في وضع أدنى من أوضاع حكايات الجنيات، فهو يمارس الجنس مع ممرضة. وتقول اللوحة الثانية: «لكن المرأة التي كانت أكثر الناس فهماً له هي سابينا Sabina»، ويتبعها مشهد آخر يصور ممارسة جنسية، وهي هذه المرة بين توماس وسابينا. وبعد اللوحة الثالثة التي تقول: «أرسل توماس إلى بلدة منتجع للقيام بعملية

جراحية»، ينحو الفيلم منحى الجد، كما يتوقع المرء من فيلم حول الغزو السوفييتي لتشيكوسلوفاكيا السابقة عام ١٩٦٨. واللوحات الداخلية، بما فيها من ظلال كتب الحكايات، تعمل بعكس المشهدين الجنسيين اللذين يأتيان بعدها. ومع ذلك فبعد انتهاء اللوحات الكتابية الداخلية يستمر المحتوى الجنسي، ولكن ضمن سياق تاريخي، وليس سياق حكاية من كتب القصص.

الترجمة المكتوبة

تشترك **الترجمة المكتوبة** مع اللوحة الكتابية الداخلية بإحدى الوظائف: نقل الحوار. فعلى الرغم من أن الترجمة المكتوبة – وهي ظهور معنى الحوار باللغة المترجم إليها في أسفل الشاشة – شائعة في الأفلام العالمية التي تعرض في الولايات المتحدة، فهي تُستخدم أيضاً في الأفلام الأمريكية التي تتضمن مَشاهد تتطلب من الشخصيات التكلم بلغة غير الإنجليزية. ففي مَشاهد من هذا القبيل، يفضل صانعو الأفلام الآن أن تستخدم الشخصيات اللغة المحلية بدلاً من تصنّع لكنة توحي بالجنسية التي تنتمي إليها هذه الشخصيات – وذلك ما كان متبعاً حتى عام ١٩٧٠. وفيلم **تورا! تورا! تورا!** (١٩٧٠) غير عادي بين الأفلام التي تدور حول الحرب العالمية الثانية من حيث أنه على ما يبدو كان أول فيلم تنتجه هوليوود ويتحدث فيه اليابانيون بلغتهم، واستخدمت الترجمة المكتوبة لنقل المعنى للمشاهدين. ومنذ ذلك صار التقليد السائد هو استخدام الترجمة المكتوبة في كل مرة يكون الحوار فيها بلغة أجنبية: الروسية (**الفجر الأحمر**، ١٩٨٤)، والصقلية (**العرّاب: الجزء الأول**، ١٩٧٤)، والفرنسية (**آخر الموهيكان**، ١٩٩٢)، ولغة السو(*) (**يرقص مع الذئاب**، ١٩٩٠)، والهندية (**زفاف الريح الموسمية**، ٢٠٠٢). وحين يستخدم شخص أصم لغة الإشارة في **أربع حفلات زفاف وجنازة** (١٩٩٤)، تظهر الترجمة مكتوبة في أسفل الشاشة. وفي سياق الفيلم، الترجمة مضحكة تماماً، باعتبار أن الشخص يعبر عن مشاعره تجاه شخص لن يجدها مضحكة بتاتاً لو كان يفهم لغة الإشارة.

(*) السو Sioux هي إحدى قبائل الهنود الأمريكيين الكبرى. (المترجم)

استعمالات أخرى للكلمة المطبوعة

المادة المطبوعة في الفيلم هي عنصر مرئي، وبصفتها هذه يمكن أن تساهم مساهمة كبيرة في الحكاية. فحبكة فيلم **المواطن كين** تدور بأكملها حول محاولة لاكتشاف معنى كلمة «برعم» التي يتفوه بها تشارلز فوستر كين Charles Foster Kane وهو ينازع الموت. ولا يكتشف أي من الشخصيات معناها، لكن المشاهدين يكتشفونه بعد حين. فبعد جنازة كين، يبدأ العمال بتنظيف قبو منزله مما فيه من ركام الأشياء، ويرمون ما يعتبرونه مهملات في فرن مشتعل. ويقذف أحدهم بزلاجة في النار، ويتاح لنا أثناء احتراقها أن نرى اسمها: «برعم». إذن انحلال عقدة الفيلم هو كلمة واحدة، لكنها كلمة يجب أن تُرى –كلمة ترمز إلى طفولة كين المفقودة.

ويظهر مثال آخر على الاستعمال الرمزي للكلمة المطبوعة في **كازابلانكا**، حين يقرأ ريك Rick (همفري بوغارت Humphrey Bogart)، وهو يقف تحت المطر، رسالة من إلسا Ilsa (إنغريد برغمان Ingrid Bergman) تعلمه فيها أنها لا تستطيع مرافقته إلى مارسيليا. وأثناء قراءة ريك للرسالة، يهطل المطر عليها، ما يسبب أن يسيل على الصفحة، كالدموع. والحبر الذي يسيل هو الدموع التي لا يستطيع ريك الرزين أن يظهرها، كما أنه يشير إلى نهاية علاقة بهتت مثل كلمات الرسالة. في كلا الفيلمين زُيِّنت الكلمة المطبوعة تزييناً درامياً، بالنار في **المواطن كين** وبالمطر في **كازابلانكا**.

من الطبيعي أن الكلمة المطبوعة لا تعمل دائماً بهذا الشكل الرمزي. وبصورة عامة، هي اختزال مرئي يساعد صانع الفيلم على تحديد الواقع وعلى نقل معلومات هامة دون الحاجة إلى تمهيد تفسيري أخرق. لذلك فإن لافتات أسماء الشوارع على اختلاف أنواعها والصحف واللوحات التعريفية تستخدم لتحديد مكان التصوير. وبما أن فيلم **عناقيد الغضب** (١٩٤٠) يتألف من رحلة بالسيارة من أوكلاهوما إلى كاليفورنيا على الطريق الرئيسي ٦٦، فإن اللافتات على الطريق تخبر المُشاهد عن الولاية التي توجد فيها عائلة جود

Joad. وعلى الفور تحدد جريدة صادرة في سان فرانسيسكو في بداية فيلم هتشكوك **الطيور** (١٩٦٣) موقع الحدث.



الجمع الساخر بين الكلمة المطبوعة والصورة في فيلم **سائق التاكسي** (١٩٧٦) حيث قد يكون ترافيس بيكل Travis Bickle (روبرت دينيرو Robert de Niro) مستعداً لما هو غير متوقع لكنه ليس سليم العقل تماماً(*).

ومن الممكن صياغة قاعدة عامة حول أفضل استخدام للكلمة المطبوعة في الأفلام: يجب استخدام الكلمة المطبوعة لإيصال معلومة إما لا يمكن إيصالها بأية طريقة أخرى أو أن استخدامها يقلل من طول البيان التفسيري. وأحياناً يدعو السيناريو إلى استخدام الكلمة المطبوعة. ففي **النصر القاتم** (١٩٣٩) تعلم جوديث تراهيرن Judith Traherne (بيتي ديفيز Bette Davis) أنها مريضة مرضاً قاتلاً حين يصدف أن ترى ملفها الطبي وترى الكلمتين «التوقع سلبي». وحين يدرك بوب وودورد Bob Woodward (روبرت ردفورد Robert Redford) أن شقة

(*) تقول الكلمات المكتوبة في الصورة: «كن على حذر! السائق السليم العقل على استعداد دائماً لما هو غير متوقع».

كارل برنستين Carl Bernatein (دستن هوفمان Dustin Hoffman) تحتوي جهاز تنصت في فيلم **جميع رجال الرئيس** (١٩٧٦)، فإنه يرفع صوت جهاز الستريو في الشقة ويطبع على الآلة الكاتبة:

يقول ذو الحنجرة العميقة إن حياتنا قد تكون في خطر. تَتَصُّت للمراقبة.

كما أن شاشة الحاسوب أصبحت أداة سرد هامة، بإمكانها دفع الحبكة إلى الأمام بالطريقة نفسها الذي كانت تُستخدم الآلة الكاتبة بها في الماضي. والحاسوب الذي يستخدمه الشرير في فيلم **شبح** (١٩٩٠) لتحويل الأموال يصبح أداة الكشف عن هويته، ويدور فيلم **الشبكة** (١٩٩٥) حول محاولة لاستعمال تقنية الحاسوب لتغيير هوية إحدى الشخصيات. وفي فيلم مايك نيكولز Mike Nichols **أقرب** (٢٠٠٤)، يقوم دان Dan (جود لو Jude Law)، وهو كاتب، بمزحة على شكل رسالة فورية بذيئة موجهة إلى طبيب الأمراض الجلدية لاري Larry (كلايف أوين Clive Owen) الذي يعتقد أنه يراسل امرأة.

إذن، يستخدم الفيلم الكلمة المطبوعة بطرق متنوعة. ويمكن أن تقوم اللافتات واللوحات والملصقات والشريط البرقي والإشعارات وبطاقات الدعوة والبرقيات والملاحظات والرسائل الإلكترونية وغيرها من النصوص الكتابية بوظيفة روائية هامة، وبصفة الكلمة المطبوعة اختزالاً مرئياً فهي تقلل من الحاجة إلى الحوار التفسيري.

الصوت

لا شك أن رؤية فيلم روائي بدون صوت أمر بغيض. وحتى في الفيلم الصامت (الذي لم يكن صامتاً إلا بمعنى عدم وجود حوار منطوق) كان يوجد نوع من المؤثرات الصوتية، بالإضافة إلى مصاحبة موسيقية. ويوضح فيلم **دار السينما** *Nickelodeon* أهمية الصوت في الفيلم الصامت بتصويره للعرض الأول لفيلم **مولد أمة**، الذي يقوم فيه بعض الرجال في الكواليس بإطلاق عيارات نارية لمحاكاة صوت المدافع في مَشاهد المعارك.

ويمثل صوت العيارات النارية – وهو شيء لا غنى عنه في أفلام الغرب والأفلام الحربية وأفلام الجريمة – أحد المؤثرات الصوتية الكثيرة المستخدمة في الأفلام. فتحت عنوان المؤثرات الصوتية تدخل جميع الأصوات المسموعة في الفيلم باستثناء الحوار والموسيقى والسرد الروائي من مصدر غير مرئي على الشاشة. وتعتبر الضجة مؤثراً صوتياً هاماً في الفيلم، ومن الممكن أن تكون أداة مشروعة، بل وذات تأثير قوي. وما كان فيلم جاك تورنير Jacque Tourneur **الأشخاص الهررة** ليصل إلى منزلة فيلم رعب كلاسيكي بدون المؤثرات الصوتية في مشهدين حاسمين. فبينما تسير آليس Alice (جين راندولف Jane Randolph) نحو بيتها ليلاً، تسمع صوت وقع أقدام ينذر بالسوء. وتماماً حين نعتقد أن من يتبعها أو ما يتبعها سيصل إليها، نسمع صوت كابح سيارة، فقد توقفت حافلة بجانب آليس، وتركب هي فيها على الفور. وفيما بعد، بينما هي تسبح في بركة سباحة، تسمع صوت هدير، وكأن حيواناً ضارياً موجود على مقربة منها.

الصوت في **الأشخاص الهررة** ذو علاقة بالجو الذي يسود المَشاهد، والغرض منه هو رفع درجة التشويق والإثارة. لكن الضجة تكون في أفلام كثيرة أساسية بالنسبة للحبكة. على سبيل المثال، هناك مشهد في فيلم هتشكوك **مارني** *Marnie* (١٩٦٤) يتطلب الضجة – ضجة لا بد للمشاهدين ولمارني من سماعها ولكن شخصية أخرى في المشهد نفسه لا تستطيع سماعها. فبعد أن تأخذ مارني (تيبي هيردن Tippi Herden) النقود من خزنة رب العمل الذي تعمل لديه تتسلل مغادرةً المكتب. وهناك في منطقة مجاورة عاملة تنظيف تغسل الأرض. ولكي لا تُسمَع مارني فإنها تنزع حذاءها وتضعه في جيبي سترتها. وتقع إحدى فردتي الحذاء على الأرض، مصدرة صوتاً بإمكان أي شخص على مقربة أن يسمعه، لكن عاملة التنظيف لا ترفع عينيها عن عملها. وحين نتساءل ما إذا كانت مارني ستُكْتَشَف ينادي البواب على عاملة التنظيف بصوت أعلى من الصوت الطبيعي، ما يوضح أن سمعها ثقيل.

وفي الأحوال العادية، يكون صوت المطر وهو يضرب على نافذة مسموعاً، ولكن في فيلم **والآن الغد** (١٩٤٤) لا يُسْمَع. فحين تستيقظ إميلي بلير Emily Blair (لوريتا يونغ Loretta Young) ذات صباح، ترى خطوط ماء المطر على زجاج النافذة، لكنها لا تسمع هطول المطر. ويكتشف المشاهدون أنها فقدت سمعها في اللحظة نفسها التي تكتشف هي ذلك: أي حين يضرب المطر النافذة بلا صوت.

وهناك حالات نتوقع صوتاً فيها، وبدلاً من ذلك نجد الصمت. فعند نهاية فيلم نيل لابوت Neil LaBute **في صحبة الرجال** (١٩٩٧)، يقرر مسؤولان تنفيذيان مصابان بكره النساء وكانت لهما علاقات غير ناجحة معهن الانتقام من جنس الأنثى بخداع امرأة مصابة بثقل السمع لتعتقد أنهما مهتمان بها. وحين يدرك أحد الرجلين ما ارتكبه من ظلم يعود ليطلب الغفران. وحين يبتهل للمرأة لا يصدر صوت من شفتيه. ولو كان المخرج مخرجاً آخر، لربما أراد أن تكون كلمات الرجل مسموعة، لكن لابوت اتخذ قراراً مختلفاً. وبالإشارة إلى أن المرأة لا تسمع الرجل، يوضح لابوت أن ذلك الرجل لم يعد موجوداً بالنسبة لها.

وفي فيلم جون هيوستون **كي لارغو** *Key Largo* (١٩٤٨) يهمس رجل عصابة (إدوارد روبنسون Edward G. Robinson) بشيء في أذن امرأة، وهو مبتهج، وما يهمسه هو حسب معايير ١٩٤٨ غير مناسب لأن يسمعه المُشاهد. ولكن من نظرة الاشمئزاز على وجه المرأة، ندرك أنه قول بذيء. وفي المشهد الأخير من فيلم سوفيا كوبولا Sofia Coppola **ضاع في الترجمة** (٢٠٠٣)، يهمس ممثل سينمائي (بيل مَري Bill Murray) في منتصف العمر شيئاً في أذن زوجة المصور الشابة (سكارلت جوهانسون Scarlett Johansson) التي كان قد قابلها أثناء اشتراكه في دعاية لمشروب كحولي في طوكيو. وبما أن كوبولا هي التي كتبت السيناريو أيضاً، فإننا نفترض أن لدى المخرجة سبباً في عدم السماح لنا بسماع ما

يهمسه. فالعلاقة بينهما هي علاقة يُتْرك جزء كبير منها بلا كلام، وكون كوبولا اختارت عدم إشراك المشاهدين في كلمات الممثل الوداعية يتماشى مع تصويرها الحساس لعلاقة حب ليست كاملة تماماً بين شخصين يعانيان الوحدة.

الصوت الفعلي والصوت المُعلّق

يمكن للضجة، كشكل من أشكال الصوت، أن تصدر عن مصدر قد يظهر على الشاشة وقد لا يظهر. ليس من الضروري لنا أن نرى مصدر الصوت، بل كل ما ينبغي أن نعرفه هو أنه يوجد مصدر ما. فنحن لا نرى أبواق الضباب أبداً في **رحلة يوم طويلة إلى الليل** (١٩٦٢)، لكننا نسمع ما تصدره من أصوات، ونعرف أنها صادرة عن سفينة قريبة. وفي فيلم جوزيف مانكيويتز Joseph L. Mankiewicz **رسالة إلى ثلاث زوجات** (١٩٤٩)، يرتج كل شيء في مطبخ أسرة فيني Finney حين يمر القطار قرب المنزل. لكننا لا نرى القطار أبداً، وإنما نسمعه ونرى نتائج الاهتزازات التي تصدر عنه.

إذن يمكن أن يكون الصوت **فعلياً** (أو طبيعياً)، بمعنى أنه صادر من مصدر حقيقي يمكن لنا أن نراه أو ألا نراه. وأحياناً نرى وجهاً يصاحب الصوت، وفي أحيان أخرى يبقى الصوت بلا وجه. لذلك ليس من الضروري دائماً أن نرى الشخصية كي نكون على وعي بوجودها. في فيلم **آسف، الرقم خطأ** (١٩٤٨) تسمع امرأة أثناء إجرائها مكالمة هاتفية رجلين يخططان جريمة قتل. وهذان القاتلان مسموعان، لكنهما غير مرئيين – إلا عند النهاية، حيث تظهر صورة ظلية لأحدهما وهو يصعد الدرج إلى غرفة ضحيته المصابة بالرعب. وفي نهاية فيلم **المخرّب** (١٩٤٢) يسقط عميل للأعداء من تمثال الحرية ليلقى حتفه، ويسبب صرخة صادرة من الأسفل.



باربرا ستانويك Barbara Stanwyck في دور الزوجة المذعورة التي تستمع بالصدفة لخطة تهدف إلى قتلها في فيلم **آسف، الرقم خطأ** (١٩٤٨).

لا يوجد سبب لإظهار الشاهد(ة) فالصرخة توضح أن شخصاً رأى الجسم يقع على الرصيف.

كما يمكن أن يكون الصوت **صوتاً مُعلّقاً**، في كونه يصدر عن مصدر خارج المشهد الفعلي الذي يجري فيه تصوير الحدث. وربما كان الصوت المعلق المألوف أكثر من أي صوت آخر هو الموسيقى الخلفية – الحركات المتكررة أو الألحان المميِّزة التي تعرِّف إحدى الشخصيات (لحن لارا Lara في **الدكتور زيفاغو**، ١٩٦٥)، أو أحد الأمكنة (لحن تارا Tara في **ذهب مع الريح**)، أو حالة جسدية (لحن العمى في **النصر القاتم**)، أو هَوَس (لحن السلطة في **المواطن كين**). في **النصر القاتم**، حين تكتشف جوديث تراهيرن أنها ستتعرض لفترة قصيرة من العمى قبل موتها، يُسْمَع لحن العمى ضمن الموسيقى التصويرية. ولا تستطيع جوديث سماع الموسيقى لأنها ليست من مصدر ضمن الحدث، لكن المشاهدين يسمعونها، وبما أنهم سمعوها من قبل بأشكال مختلفة، فهم يدركون أنها إشارة إلى مصير جوديث.

التزامن وغياب التزامن

يمكن أيضاً النظر إلى الصوت أيضاً من منظور **التزامن** و**غياب التزامن**. بوجود التزامن تتم مطابقة الصوت والصورة بشكل مناسب، والصوت يأتي من داخل الصورة أو من مصدر غير محدد. وليس التزامن مقصوراً على التلازم الحرفي بين الصوت والصورة. ففي أفلام كثيرة، يمكن أن تكون الشخصيات متنقلة ويرى المشاهدون السيارة على الطريق أو الطائرة في الجو دون أن يروا الشخصيات. لكنهم يسمعون أحاديثها. وفي هذه الحالة يكون الحوار قد أضيف في **المرحلة التي تلي الإنتاج** بشكل يتزامن مع الصورة.

لكن، هناك أشكال من التزامن أكثر تعقيداً. على سبيل المثال يمكن الجمع بين صوت كائن غير بشري مع صورة شخص. في فيلم **الأشخاص الهررة**، تخبر أيرينا Irena (سيمون سايمون Simone Simon) زوجها بلباقة في ليلة زفافها أنها غير مستعدة لدخوله بها. وحين يتوجهان إلى غرفتين منفصلتين، تجثو أيرينا – التي تتحدر من جماعة سيبيرية تعبد الهررة وبين الحين والآخر تتخذ شكل الفهد – على ركبتيها في وضع مماثل لوضع الحيوان. في تلك اللحظة، يُسْمَع صوت فهد. ويعرف المشاهدون مصدر الصوت، فهو قادم من حديقة الحيوانات في سنترال بارك Central Park التي تكثر أيرينا من زيارتها. ولكن في السياق الجديد لليلة زفاف بدون دخلة، فإن مزج صوت قادم من مصدر معروف وصورة أيرينا الجاثية على ركبتيها يضيف بعداً جديداً للحكاية: فنوازعها الجنسية المكبوتة تكتسب صوتاً. وتماماً قبل أن يقتل مايكل Michael تاجر المخدرات سولوتزو Sollozzo ونقيب الشرطة المحتال مكلسكي McCluskey في مطعم في البرونكس في **العرّاب** (١٩٧٢)، يُسْمَع صوت صرير. ولا تكون لدينا فكرة عن مصدر الصوت، لكن من الواضح أنه من الخارج. وإذا أخذنا بالاعتبار موقع المطعم في البرونكس وزمن الحدث في أواخر العقد الخامس من القرن العشرين، فلا بد أن الصوت آت من قطار مترو فوق الأرض، وهو القطار المرتفع في الشارع الثالث الذي بطل استعماله الآن. والصوت مناسب لسبب آخر، فهو يعكس الإطار الذهني الانتقامي لمايكل، والذي هو على العكس تماماً من وجهه الخالي من التعبير.

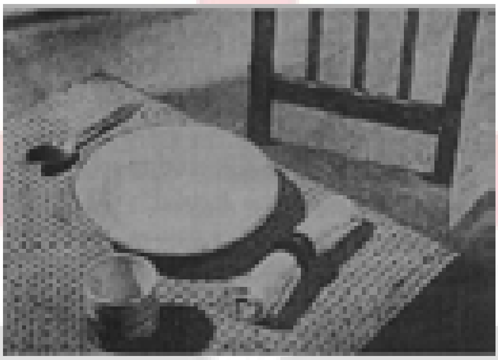
وفي حين أن الصوت والصورة تزامنا في كل من هذه الحالات، فنحن نعرف مصدر الصوت ونرى الصورة أمامنا، فالآن يبدو وكأن الصورة هي التي تصنع الصوت. والجمع بين فهد يزمجر وامرأة جاثية يوحي بأن في داخل أيرينا شيئاً ينتظر أن ينطلق من وثاقه؛ والانتقام حين يمزج مع صرير الكوابح يخبر المشاهدين أن وجهاً خالياً من التعبير هو قناع يخفي غضب مايكل المكبوت، الذي ينفجر مستخدماً العنف.

لذلك يمكن أن يتسم التزامن بسعة الخيال. ويمكن أن يكون له تأثير خاص حين يتذكر أحد الأشخاص الماضي. فمن الممكن الجمع بين صوت الشخص الذي يتذكر وصورة الشيء الذي يتذكره، أو يمكن الجمع بين الشخص الذي يتذكر والصوت الذي يتذكره. في فيلم إليا كازان Elia Kazan **عربة اسمها الرغبة** (١٩٥١) تتذكر بلانش دوبوا Blanche DuBois (فيفيان لي Vivien Leigh) بين الحين والآخر الموسيقى التي كانت تعزف يوم انتحر زوجها. وفي نهاية فيلم **أمبر إلى الأبد** (١٩٤٧)، تراقب أمبر Amber (ليندا دَريل Linda Durrell) ابنها يغادر مع أبيه وهي تعلم أنها لن ترى أياً منهما مرة أخرى أبداً. وفي وقت سابق، يقول والد الصبي – وهو عشيق أمبر السابق – «فليغفر الله لكل منا خطاياه». وفي المشهد الأخير، تتذكر أمبر وهي واقفة عند النافذة كلماته، وتتزامن صورتها مع صوته.

في التزامن، يترابط الصوت والصورة في السياق (أي أن الصوت هو جزء من المشهد) والزمان (يصدر الصوت في الوقت نفسه مع الحدث الذي يصوره المشهد). ويتيح غياب التزامن لصانع الفيلم إيجاد تباين بين الصوت والصورة ، أو استبدال صوت بصورة ، أو مقابلة الأصوات والصور التي لا تكون عادة في زمن واحد. وفي عدم التزامن، يمكن الربط بين الصوت والصورة ربطاً مجازياً. على سبيل المثال، في فيلم **المواطن كين**، حين تغادر سوزان Susan زانادو Xanado يصرخ ببغاء أبيض ويطير مبتعداً، موحياً أن سوزان أيضاً قد غادرت «القفص». ويمكن الربط بينهما ربطاً ساخراً، حين

يتبين على سبيل المثال أن الصورة تختلف عما يتوقع المُشاهد رؤيته بعد سماع صوت معين اختلافاً تماماً.

وفي فيلم فريتز لانغ Fritz Lang (١٩٣١)م تكون السيدة بكمان Beckmann قلقة وهي في انتظار عودة ابنتها إلسي Elsie من المدرسة. وتمد رأسها من نافذة وتنادي: «إلسي! إلسي!» ولا نرى إلسي على الشاشة، بل نرى سلسلة من الصور: سلم فارغ من الناس، وسقيفة فارغة، ومكان إلسي على مائدة الغداء، وكرتها فوق العشب، وأخيراً بالون يعلق للحظة بين أسلاك الهاتف ثم يطير مبتعداً.



عدم التزامن في فيلم (١٩٣١)م. حين تنادي السيدة بكمان «إلسي!»
فالجواب ليس كلامياً بل بصرياً: مكان مُعَدّ، لكنه لن يستعمل مرة ثانية أبداً.

يتميز انعدام التزامن ببراعة ملحوظة. فصوت السيدة بكمان يُسْمَع، لكن السخرية هي أن ما يجيبه هو مجرد صور تعني الغياب والفراغ. وإلسي لن تعود أبداً. فمثل البالون الذي علق في الأسلاك ثم طار في السماء، أغواها مجرم من المتحرشين بالأطفال وقادها إلى حتفها.

التداخل

قد يعتقد المُشاهد أحياناً أنه أمام حالة عدم تزامن، لكنها في الحقيقة **صوت متداخل**، وهو الصوت أو الحوار الذي يستمر بعد انتهاء مشهد وبدء مشهد آخر أو يمهد للمشهد التالي بالبدء قبيل انتهاء المشهد السابق. لذلك

فالصوت المتداخل هو في الواقع متزامن، إذ أنه ينبعث من مصدر معروف. كان مد الجسور عبر المشاهد من خلال الصوت نادراً في الفترة ١٩٣٠–١٩٥٠، وذلك بصورة رئيسية لأن استخداماً من هذا النوع سيبدو للجمهور غير منطقي. ونسخة عام ١٩٣٤ من رواية إديث وارتون **عصر البراءة** ما كان يمكن أن تشتمل على مشهد مثل المشهد الذي تتضمنه نسخة ١٩٩٣، التي يقف فيها نيولاند آرشر Newland Archer (دانيال داي لويس Daniel Day Lewis) أمام محل لبيع الزهور. حتى قبل أن يدخل، نسمع صوتاً يقول «سيد آرشر، مساء الخير». في نسخة ١٩٣٤ كان مثل هذا المشهد سيعتبر ضلالاً وسيعاد قطع المشهد واستخدام إما خروج تدريجي أو استبدال ليقوم بمهمة الانتقال. لكن اليوم أصبح الصوت المتداخل شائعاً إلى حد أنه مجرد إشارة إلى تغيير المشهد. وهو بذلك معادل لجسر صوتي، يربط مشهدين سمعياً. على سبيل المثال، في فيلم روبرت دينيرو **الراعي الصالح** (٢٠٠٦)، حين تنهي جوقة ذكورية غناء «شناندوا Shenandoah»، نسمع صوت جون كينيدي يعلن عن ترشيح نفسه لرئاسة الجمهورية على شاشة التلفزيون. وفي الفيلم نفسه، حتى قبل أن يخبر ابن أحد أعضاء وكالة الاستخبارات المركزية (الابن هو مات ديمون Matt Damon) أباه بأنه يود الانضمام إلى المنظمة نفسها، نسمع صوت أمه المبتهل («يمكنك أن تمنعه»).

في بعض الأحيان توجد حالات يرتبط المشهدان اللذان يمتد جسر بينهما بطرق تطوّر الحكاية ولا تقتصر على مجرد ربط جزأين أحدهما بالآخر. ففي فيلم سبايك لي Spike Lee **مالكولم إكس** *Malcolm X* (١٩٩٢)، بينما يسير مالكولم في شارع تحتشد فيه المومسات، نسمع الكلمات «ماذا حل بنسائنا؟» هل هذا ما يفكر مالكولم به؟ المشهد التالي يوضح الوضع: السؤال هو جزء من موعظة على وشك الانتهاء. والحادثة في المشهد الأول كانت الإلهام لموضوع الموعظة في المشهد التالي، ويصبح سؤاله هو الرابط الذي يربط المشهدين.

في فيلم **أيام النسر الثلاثة** (١٩٧٥) يظهر مسؤول في وكالة الاستخبارات المركزية وهو يسأل عن عميل مختبئ آنذاك في شقة في مرتفعات بروكلين. ويستمر صوت المسؤول إلى المشهد التالي الذي يقع في الشقة. ويعطينا تداخل الصوت الشعور المقلق بأن وكالة الاستخبارات المركزية موجودة في كل مكان.

وعند نهاية فيلم **متوسط البرودة** (١٩٦٩) الذي تجري أحداثه أثناء مؤتمر الحزب الديمقراطي في شيكاغو عام ١٩٦٨، يسمح المخرج هاسكل وكسلر Haskell Wexler للمشاهدين أن يسمعوا عن حدث قبل حدوثه. فأثناء ابتعاد مصور تلفزيوني ومدرّس من أبالاشيا Appalacia بالسيارة عن المواجهة الدامية بين الشرطة والمحتجين ضد حرب فيتنام، يُسْمَع صوت مذيع يعلن عن موتهما في حادث سيارة قبل أن يُعرض الحادث نفسه. والخبر المسموع قبل وقته هو مثل الفيلم مصدر للانزعاج، وهو ليس مجرد تداخل، بل هو مسألة معرفة روائية شاملة. ويبدو وكأن «الوسيلة الباردة»[*]، وهذا هو اللقب الذي أطلقه مارشال مكلوَن Marshall McLuhan على التلفزيون، تعلم مصيرنا ويمكنها لذلك أن تكتب نعينا قبل أن نموت.

ويجب عدم الخلط بين هذا الأسلوب وما يطلق ديفيد كوك David Cook عليه اسم «المونتاج السمعي البصري»[١]، مثل النوع الذي يحدث في فيلم هتشكوك **الخطوات التسع والثلاثون** (١٩٣٥) حين تكتشف عاملةُ تنظيفٍ جثةً وتفتح فمها وكأنها على وشك أن تصرخ. لكن ما نسمعه ليس صوتاً بشرياً، بل صفارة قطار. فهتشكوك قد نقل بطله، وهو «الرجل الخطأ» التقليدي، من مسرح جريمة قتل لم يرتكبها إلى قطار سيمضي به إلى هدفه التالي.

(*) هناك تلاعب لفظي هنا فعبارة «وسيلة باردة» cool medium تتألف من نفس الكلمتين المستخدمتين في عنوان الفيلم، *Medium Cool*، لكنهما معكوستان. (المترجم)

(١) ديفيد كوك، **تاريخ الفيلم الروائي**.

David A. Cook, *A History of the Narrative Film*, 4th ed. (New York: Norton, 2004), 273.

السرد باستخدام الصوت المرافق

الصوت المرافق – وهو السرد أو التعليق من خارج الشاشة – هو عنصر متعارف عليه في الأفلام منذ بداية عصر السينما الناطقة وهو الآن شائع في الفيلم وفي التلفزيون بحيث لا نكاد نلاحظه. وقد أصبحنا معتادين على الأصوات التلفزيونية لأشخاص غير مرئيين يروجون لبضائع ويقرؤون ملصقات أو يؤكدون التأثير الإعجازي لعلاج لأوجاع الرأس. وفي المطارات ومحطات القطار تسمع باستمرار أصواتاً تعلن عن وصول رحلات وعن مغادرة أخرى. وقلما نتساءل عن مصدر الصوت أو هوية صاحبه لأننا عادة لا نهتم بسوى المعلومات التي يخبرنا الصوت بها. ولأن الأصوات غير المرتبطة بأجسادها موجودة في كل مكان، فإننا لا نفكر طويلاً بالصوت المرافق الذي يروي الحدث في الأفلام. وهذه حالة أخرى من قبول المألوف بدون تمحيص.

ومن جهة أخرى فالصوت المرافق هو من أكثر الأساليب سوء استخدام في الأفلام. والمخرج الموهوب مثل وودي ألن يستخدم الصوت المرافق بذكاء، ففي **أيام الراديو** يجعل ألن الصوت المرافق جزءاً لا يتجزأ من الفيلم، الذي هو عبارة عن ذكريات الراوية الذي يظهر هو فيها أيام شبابه كواحد من الشخصيات. لكن لسوء الحظ يمكن أن يكون الصوت المرافق وسيلة مريحة للكتاب العاجزين عن التفكير بأية طريقة أخرى لإيصال المعلومة. وفي فيلم جون فورد **حين يأتي ويلي إلى بيته** (١٩٥٠) يستمر البطل في التدخل حتى حين لا يوجد سبب لأن يحكي قصته بنفسه.

من الناحية التاريخية، حين تعلمت الأفلام أن تنطق، لجأ صانعو الأفلام إلى الصوت المرافق وحاولوا استعماله مثلما كانوا في السابق يستعملون اللوحات الكتابية. وكما يحدث في كثير من الأحيان، أدى البحث عن الجِدّة إلى الشذوذ، وسرعان ما عُهِد إلى كل شخص وكل شيء بمهمة الصوت المرافق. ففيلم **المرة الأولى** (١٩٥٢) الذي يرويه طفل لم يولد بعد يعرض صورة درامية لما يصاحب ولادة الطفل الأول من انقلابات جذرية. ويقدّم فيلم

انظر من يتكلم (١٩٨٩) تنوعاً للموضوع نفسه إذ أنه يُروى من وجهة نظر طفل حديث الولادة (ويتولى بروس ويليس Bruce Willis مهمة الصوت المرافق). ويتمتع الفيلم بمسحة من السحر، خلافاً للجزأين التاليين في عامي ١٩٩٠ و١٩٩٣، اللذين لم يلقيا إقبالاً كبيراً من الجمهور، ما يوحي أن مرة واحدة قد تكون كافية.

بما أن الصوت المرافق أصبح واسع الانتشار إلى حد كبير، فإن صحة استعماله تستحق التقييم. هل هو عرفٌ مثل المناجاة في المسرحية؟ هل يقوم بوظيفة تمهيد تفسيري، يحكي الصوت فيها ما يجب أن نعرفه قبل أن يبدأ الفيلم؟ أو هل هو حبل طوارئ يشده صانع الفيلم حين لا يجد أية طريقة أخرى لنقل المعلومات؟ لا يوجد أي دليل يمكن لصانع الأفلام أن يرجع إليه لتحديد ما إذا كان عليه استعمال الصوت المرافق أم اللوحات الكتابية، أو عدم استعمال أي من الطريقتين وإدخال البيان التفسيري ضمن الحوار. وأحياناً يحتاج الصوت المرافق إلى تعزيز سمعي: بضعة أصوات، بعض الأنغام الوترية، لحن موسيقي. وأحياناً يمكن تضمين المعلومات الضرورية في الحوار، ما يجعل كلا الصوت المرافق واللوحة الكتابية غير ضروريين؟

يعرف أفضل صانعي الأفلام بالفطرة المواضع التي يجب استعمال الصوت المرافق فيها والمواضع التي يجب فيها استعمال نوع من اللوحات. وكذلك يعلمون أن الجمع بين الاثنين مطلوب في بعض الحالات. وفيلم عام ١٩٣٩ الذي نقل إلى الشاشة رواية تشارلز ديكنز Charles Dickens **قصة مدينتين** والذي أخرجه جاك كونواي Jack Conway هو مثال جيد على الاستعمال الحصيف للكلمة المطبوعة والصوت المرافق. وتحتوي الرواية على سطرين من أشهر سطور الأدب الإنجليزي: الجملة الافتتاحية («كان أفضل الأزمنة، كان أسوأ الأزمنة») والجملة الختامية («إن ما أفعله هو شيء أفضل إلى حد كبير جداً مما سبق أن فعلته على الإطلاق، وإن الراحة التي أنا في طريقي إليها أفضل إلى حد كبير جداً مما سبق أن عرفته على الإطلاق»). تظهر الجملة الافتتاحية

كلوحة كتابية دون صوت مرافق. وهذا مناسب لأن هذه كلمات ديكنز وليست كلمات أي من الشخصيات، ما يجعل النص وحده كافياً. ولكن الصوت المرافق ضروري عند النهاية. فآخر كلمات الفيلم، مثل آخر كلمات الرواية، هي كلمات الشخصية الرئيسية سيدني كارتونSydney Carton، وليست من تأملات ديكنز. وبما أن هذه أفكار كارتون، فينبغي أن يسمعها المشاهدون. وبما أن كارتون لا ينطق أفكاره، فلا بد أن يسمعها المشاهدون من خلال صوت مرافق.



وولتر نِف (فرِد مكموري) في دور الراوية المتكلم في
تعويض مزدوج، وهو من أفضل أمثلة السرد بضمير المتكلم في السينما.

والصيغتان الطاغيتان للصوت المرافق هما الراوية «أنا» والصوت السلطوي.

الراوية «أنا». يروي الراوية الذي يستخدم ضمير المتكلم القصة التي نراها على الشاشة أو جزءاً منها. ويمكن أن يستخدم ضمير المتكلم راوية واحداً أو أكثر. بعض الأفلام ترويها شخصية واحدة (**جريمة قتل يا حلوتي**، ١٩٤٤؛ **من الماضي**، ١٩٤٧)، ويروي البعض الآخر عدة رواة (**المواطن كين**،

١٩٤١؛ **آسف، الرقم خطأ**، ١٩٤٨). وبما أن اي شخص يمكن أن يروي القصة في الأفلام، حتى الجثة تتاح لها فرصة ذلك في فيلم بيلي وايلدر **شارع سنسيت** ١٩٥٠. ففي الفيلم تعتقد نورما دزموند Norma Desmond (غلوريا سوانسون Gloria Swanson) – وهي نجمة سابقة في السينما الصامتة تقودها ذكريات الماضي الذي لن يعود أبداً إلى حافة الجنون – أنها تستطيع الظهور من جديد في فيلم عن سالومي. وتستأجر كاتب سيناريو عاطلاً عن العمل يدعى جو غيليس Joe Gillis (وليم هولدن William Holden) ليساعدها في كتابة السيناريو الذي ستكون نجمته. وحين يقرر غيليس أن يتركها تقتله. ويبدأ فيلم **شارع سنسيت** بجثة غيليس الطافية في بركة سباحة، ويبدأ غيليس برواية قصة ارتباطه القاتل بنورما دزموند. ومن السخرية أن السرد مناسب، فالجثة تتكلم عن الموتى في الحياة.

من جهة أخرى، مقدمة فيلم **حسناء أمريكية** (١٩٩٩) التي تعتمد على الصوت المرافق تتألف من إقرار مروّع من الشخصية الرئيسية بأنه سيكون قد مات عند نهاية الفيلم، وأنه يعرف ذلك: «اسمي لستر برنام Lester Burnham. هذا هو الحي الذي أقطن فيه. هذا هو شارعي. هذه هي حياتي. قبل أن تمر سنة كاملة، سأكون ميتاً». وقول لستر (كيفن سبيسي Kevin Spacey) صحيح، وسيعود صوته عند النهاية. والآن وهو ينعم بالسكينة، يسترجع ذكريات طفولته المفضلة، مدركاً مدى قلة تقديرنا لمصادر الجمال التي لا تجف الموجودة في العالم. ويضيف لستر: «أنا متأكد أنه ليست لديكم أية فكرة عمّ أتكلم. ولكن لا تدعوا ذلك يقلقكم، فستفهمون يوماً ما». فحتى بعد الموت، لم يفقد لستر روح الفكاهة التهكمية لديه.

يعتبر فيلم بيلي وايلدر **تعويض مزدوج** (١٩٤٤) مثالاً كلاسيكياً عن الراوية «أنا»، أي الرواية بضمير المتكلم. يبدأ الفيلم بدخول وولتر نِف Walter Neff (فرِد مكموري Fred MacMurray) إلى بناء مكاتب قبل الفجر بقليل. ويصف نِف نفسه بأنه ليس له «ندبات مرئية»، أي أية ندبات يمكن رؤيتها **الآن**. وفي واقع الأمر، تعرض لتوه لإطلاق النار عليه من عشيقته،

التي قتلها إثر ذلك. ويستغل نف ما بقي لديه من قوة ليحكي قصته الكاملة مستخدماً جهاز الإملاء. ويصبح الفيلم بعد ذلك عودة إلى الماضي على شكل شهادة يجري تسجيلها على الجهاز وتصويرها بشكل درامي في الوقت نفسه.

إذا استخدم أسلوب الرواية بضمير المتكلم راوية واحداً، فإن صوته سيتكرر بين الحين والآخر طيلة فترة الفيلم. وهذا النوع من السرد أكثر صعوبة، إذ لا بد للسرد من أن يوحّد الفيلم ويمدّ جسراً بين المَشاهد مع انتقال الحدث من الحاضر إلى الماضي. وتنجح رواية نِف في **تعويض مزدوج** لأن مَشاهد استرجاع الماضي تنتهي في أحيان كثيرة بالعبارة المفتاحية نفسها، وهي عبارة تطلق الجزء التالي من الحوار بحيث يمكن للحدث العودة إلى الحاضر بدون انتقال أخرق. فحين يكون نف وفيليس ديتريتشسون Phyllis Dietrichson (باربرا ستانويك) في سوبرماركت يخططان لقتل زوجها، تقول فيليس: «تتذكر أننا شريكان في هذا»، ويجيب نف مخاطباً جهاز الإملاء: «نعم، أتذكر».

أحياناً يحكي الراوية بضمير المتكلم قصته ليتعلم منها. وفيلم روبير برسون Robert Bresson **امرأة لطيفة** (١٩٦٩) يفتتح بحادثة انتحار. فأحد الأشخاص يهرع إلى شرفة، وينقلب كرسيٌّ، ويرفرف شال أبيض في الهواء، ويسقط جسم امرأة على الرصيف. ويبدأ رجل يتضح فيما بعد أنه زوج المرأة بالحديث عنها. ويكرر برسون العودة إلى جسدها، الممدد الآن على سرير ليذكرنا أن زوجها هو الذي يروي الفيلم. وهذا المدخل فعّال من الناحية النفسية، لأن الزوج لا يحاول تذكر زوجته بقدر ما يحاول فهم سبب انتحارها. وفي النهاية، لا تكون لديه معرفة أكثر مما كان يعرف في البداية.

وصوت الراوية بضمير المتكلم في فيلم **الأراضي الرديئة** (١٩٧٣) يوجد مسافة بين الراوية والمشاهد بشكل يناسب تماماً سياق فيلم ترويه فتاة في الخامسة عشرة تدعى هولي Holly (سيسي سبيسك Sissy Spacek) وهي ترافق صديقها كيت Kit (مارتن شين Martin Sheen) في سلسلة من جرائم القتل. فصوت هولي هادئ وموضوعي، خال من أية مشاعر، كما لو أنها تروي فقط ما صدف أن شاهدته.

الصوت السلطوي. بين عام ١٩٤٥ وأوائل العقد السادس من القرن العشرين، راج نوع **الفيلم شبه الوثائقي.** وبينما الفيلم الوثائقي هو فيلم غير روائي، كما سبق أن رأينا، فإن الفيلم غير الوثائقي هو فيلم روائي مستمد من الواقع (مثل **المنزل في الشارع ٩٢**، ١٩٤٥، و**الكيد المرتد**، ١٩٤٧، و**المدينة العارية**، ١٩٤٨). في هذا النوع من الفيلم، كثيراً ما تظهر الأسماء بنوع الخط الذي تطبعه الآلة الكاتبة لإعطاء الفيلم مظهر «تاريخ حالة». ويقرأ صوت سلطوي المقدمة، مذكّراً المشاهدين أن الفيلم نابع من العناوين الصحفية الرئيسية المعاصرة أو من ملفات مكتب التحقيق الاتحادي the FBI وأنه صُوّر في موقع الحدث. وبما أن الصوت ليس لأي من الشخصيات، فهو صوت بلا جسد. نتيجة لذلك، يمكنه الدخول إلى الحدث والخروج منه، معلقاً ومتأملاً، بل ومتسائلاً. وفي الفيلم شبه الوثائقي يتمتع أسلوب الصوت الذي بلا جسد، أو **الصوت السلطوي** كما يطلق عليه أحياناً، بميزتين: فهو يستطيع إضفاء شعور بالموضوعية،



قام راوية لا يظهر على الشاشة بتقديم هذا المشهد من فيلم **باري ليندون** *Barry Lyndon* (١٩٧٥) الذي يجمع باري (ريان أونيل Ryan O'Neal) وابنه (ديفيد مورلي David Morely)، حيث قال الراوية: «باري له أخطاؤه، ولكن لا أحد يمكن أن يقول له إنه أب خال من الطيبة والحنان. كان يحب ابنه حباً شديداً، وربما بتحيز أعمى. فلم يحرمه من شيء».

وهو شعور مطلوب في فيلم من هذا النوع، ويستطيع أن يندس داخل الشخصيات، فيلحظ أمزجتها وأحوالها العاطفية. والصوت في **المدينة العارية** يخاطب الشخصيات مباشرة كما لو كان أنا بديلة، وكاتم أسرار، وضميراً مجتمعين معاً. فهو يسأل: «ما مدى ثبات قدميك يا ألن؟» أو «يا ملازم ملدون Muldoon، فيم العجلة؟» بل هو يتحدث إلى المشاهدين: «هل حاولتم أبداً القبض على قاتل؟» وبما أن الكلمة الأولى هي لهذا الصوت، فمن المناسب أن تكون له الكلمة الأخيرة: «توجد ثمانية ملايين قصة في المدينة العارية، وكانت هذه إحداها».

لا ينحصر الصوت المجرد عن الجسد بالفيلم شبه الوثائقي. فقد استخدمه ستانلي كوبريك Stanley Kubrick بطريقة بارعة في فيلمه **باري ليندون** (١٩٧٥) المأخوذ من رواية وليام ثاكاري William Thackeray. ففي كلا الرواية والفيلم يوجد راوية، لكن الراوية في الفيلم ليس ليندون، كما هو في الرواية، بل صوت خلف المَشاهد، شبيه جداً براوية **المدينة العارية**، وإن كان أكثر ظرفاً ولطفاً. وهو في الواقع صوت شامل المعرفة يؤديه الممثل البريطاني مايكل هوردرن Michael Hordern. والصوت يخبرنا عن شيء قبل أن يقع، أو يخبرنا نتيجة حدث دون تقديمها لنا بصورة درامية. وحين يشرف ليندون على الموت، فإن الصوت يقرأ نعيه. ويستطيع الصوت أن يتكلم بثقة في هذه اللحظة لأنه كان يتكلم بثقة طيلة الفيلم.

في كثير من الأحيان يُستخدم الصوت المرافق في أفلام لا ترويها إحدى الشخصيات، ولكن الحبكة تستدعي أن يسمع صوت شخصية ما. هذا النوع من الأصوات يشمل صوت الرسالة، والصوت الشخصي، والصوت المكرِّر، والصوت الصادر عن آلة.

صوت الرسالة. تطوير القصة من خلال الرسائل أسلوب شائع في كلا العمل القصصي والفيلم. والرواية الرسائلية لها تراث طويل يعود إلى روايتي ساموئيل رتشاردسون Samuel Richardson **باميلا** *Pamela* و**كلاريسا** *Clarissa*، اللتين كتبتا في منتصف القرن الثامن عشر. وفي الفيلم، الرسالة أداة مألوفة

لتحريك الحبكة (فيلم وليام وايلر **الرسالة**، ١٩٤٠، وفيلم **رسالة إلى ثلاث زوجات**، ١٩٤٩) أو لبناء جسر عبر السنوات (**بحر من العشب**، ١٩٤٧). وحين استخدام تبادل للرسائل للإشارة إلى مرور الزمن، فإن الصوت المرافق كافٍ. في فيلم **حول شميت** (٢٠٠٢) يتراسل الشخص الذي يحمل عنوان الفيلم اسمه مع طفل أفريقي اختار أن يرعاه. ويتيح **صوت الرسالة** للمشاهدين سماع شميت وهو يستعمل الرسائل التي يكتبها كوسيلة للتنفيس عن إحباطه وغضبه بدلاً من أن تكون مجرد وسيلة للتخاطب.

وفي عصر الرقابة على الأفلام، كان صوت الرسالة طريقة لجعل إحدى الشخصيات تتوب من خلال اعتراف بالصوت المرافق. وكانت مسرحية روبرت أندرسون Robert Anderson **شاي وحنان** تعتبر غير صالحة للسينما في العقد السادس من القرن العشرين بسبب موضوعها: نتيجة لولع توم لي Tom Lee – وهو طالب في مدرسة إعدادية خاصة –بالموسيقى والشعر، ينتشر اعتقاد بأنه شاذ جنسياً، لكن زوجة مدير المدرسة لورا رينولدز Laura Reynolds تتولى تعريفه بممارسة الجنس. وأكثر ما يتذكره المشاهدون عن المسرحية هو المشهد الختامي، الذي تدخل لورا فيه إلى غرفة توم وتبدأ بفك أزرار قميصها ببطء. وتطلب منه طلباً واحداً وهي تضغط يده على صدرها: «بعد سنوات من الآن، حين تتحدث عن هذا، وستتحدث عنه، كن كريماً». وحين قرر استوديو مترو تصوير فيلم من المسرحية عام ١٩٥٦، كان مكتب جونستون(*) يشعر أن أية امرأة تمنح جسدها لمراهق يجب أن تموت. وبعد الكثير من الأخذ والرد، قرر المخرج فنسنت منيلي Vincent Minelli أن يجعل الحبكة على شكل عودة إلى الماضي بمناسبة اجتماع للدفعة التي كان توم ضمنها، حيث يكتشف توم رسالة كانت لورا قد كتبتها له. وأثناء قراءة توم للرسالة، يسمع المشاهدون صوت لورا التائب تحثه فيها على نسيان ما فعلاه (وهو شيء «خطأ») والخروج إلى العالم وكتابة روايات تثقيفية.

(*) كانت منظمة منتجي الأفلام وموزعيها في أمريكا، وهي منظمة هوليوود للرقابة الذاتية، تسمى مكتب جونستون حين كان يرأسها إريك جونستون Eric Johnston من عام ١٩٤٥ إلى ١٩٦٣، وكانت قبل ذلك تدعى مكتب هيز Hays ومكتب برين Breen.

ولا توجد سوى أفلام قليلة تعتمد بأكملها على الرسائل، أي يكون الفيلم بأكمله صورة درامية لما جاء في رسالة أو سلسلة رسائل. في فيلم **مشوار في الشمس** (١٩٤٥) يكتب الراوية رسالة إلى أخته وفي فيلم **الفصيلة** (١٩٨٦) يكتب رسالة إلى جدته، لكن لا ينتج عن ذلك أن يكون الفيلم تصويراً درامياً لمضمون الرسالة التي تكتبها الشخصية.

وإذا كان الفيلم رسائلياً بأكمله، فهو في الحقيقة مثال على الرواية بضمير المتكلم، باعتبار أن صوت الرسالة لا يستخدم إلا لنقل محتوى رسالة معينة. فيلم ماكس أوفَلس Max Ophüls **رسالة من امرأة مجهولة** (١٩٤٨) الذي يدور بأكمله حول رسالة كانت ليسا Lisa (جون فونتين Joan Fontaine) قد كتبتها لعشيقها السابق وهي على فراش الموت، هو فيلم رسائلي بأكمله. ولأن الرسالة وثيقة شخصية جداً، فنحن لا نرى سوى بدايتها القوية («حين تقرأ هذه الرسالة من المحتمل أن أكون ميتة») ونهايتها غير المكتملة. ما عدا ذلك، نسمع صوت ليسا ونمر بتجربة التمثيل المرئي لكلماتها. لكن عشيق ليسا أيضاً يقرأ الرسالة، وهو لم يزعج نفسه من قبل قط بالتعرف على اسمها. وبذلك يعلم المُشاهدون والعشيق بأمر ليسا في الوقت نفسه.

الصوت الشخصي. تعج الأفلام بأمثلة الصوت الداخلي الذي يقول حرفياً ما يفكر الشخص المعني به – وهذا هو الصوت الشخصي – لأن المشاهدين يطلبون مدخلاً إلى أفكار الشخصية. في فيلم **توقعات كبيرة** (١٩٤٦)، يتساءل بيب Pip كيف سيحَيّيه الحداد جو غريغوري Joe Gregory حين يعود إلى منزله وهو يلبس ملابس السادة. وفي **المتهمون** (١٩٤٩) نسمع ما تفكر فيه أستاذة في علم النفس قتلت أحد الطلاب دفاعاً عن النفس حين تدرك عواقب فعلتها. وأثناء هروب ماريون كرين من فينيكس في فيلم **سايكو** تتخيل ما سيقوله رب عملها حين لا تأتي إلى العمل صباح يوم الإثنين.

ويظهر شكل من الصوت الشخصي أكثر تعقيداً في فيلم **تيار الوعي**. ومع أن مصطلح **تيار الوعي** أُلْصِق بكل شيء من الحديث المفكك العاجز عن التعبير

إلى النثر العديم الترابط، فهو في الحقيقة تدفق غير منقطع للأفكار والذكريات والتداعيات في الذهن اليقظ. وفيلم **هيروشيما ياحبيبي** (١٩٥٩)، وهو من أفلام تيار الوعي، يبدأ برجل وامرأة يمارسان الحب. في البداية يبدو جلدهما وكأنهما تعرضا لحروق مثل حروق ضحايا هيروشيما، ثم يصبح الجلد ندياً وكأنما نظفته ممارسة الحب. المرأة ممثلة فرنسية والرجل مهندس معماري ياباني قابلته في هيروشيما أثناء مشاركتها في صنع فيلم. ومع تحرك جسميهما نحو الإشباع نسمع صوتيهما – هو ينفي أنها تعرف مغزى هيروشيما، وهي تصر أنها تعرف. لكن هذين ليسا صوتيهما، فهما يبدوان بعيدين، ومخدّرين. وما نسمعه هو إيقاع الشعر، وليس النثر. ما نسمعه هو ما بداخل كل من الشخصيتين، وهو داخل يعبر عن نفسه بلغة الذاكرة، التي تتكون من كلا الكلمات والصور. وحين يقول صوت المهندس: «أنت لا تعرفين شيئاً عن هيروشيما»، يجيب وعيها بصور للأشياء الصنعية التي شاهدتها في المتحف وبشريط إخباري عن قصف هيروشيما. وحين تقول المرأة: «من أنت؟» فبدلاً من الإجابة المنطوقة نرى شارعاً في هيروشيما. فالرجل هو هيروشيما، وهذا هو الاسم الوحيد الذي تربطه به.

استخدام تيار الوعي في السرد نادر في الأفلام. ونجد اقتراباً شديداً من هذا الأسلوب في فيلم أنتوني مان Anthony Mann **صفقة ظالمة** (١٩٤٨)، الذي ترويه عشيقة رجل عصابات (كلير تريفور Claire Trevor) مستخدمة الزمن الحاضر بصوت حالم، كأنها تتذكر شيئاً من الماضي.

الصوت المكرِّر. في كثير من الأحيان يتقلب البطل أو البطلة في السرير دون راحة في حين يتردد صوت شخص ما في وعيه أو وعيها، مكرراً حواراً أساسياً من مشهد سابق (في حال أن المشاهدين لم يستوعبوا مغزاه). يخطر هذا النوع من التكرار، الذي يدعى الصوت المكرِّر في فيلم هتشكوك **ربيكا** (١٩٤٠) حين تمضي الشخصية التي تؤدي دورها جون فونتين ليلة أرقة بسبب بعض التعليقات التي أبديت حول ربيكا. ويظهر الأسلوب نفسه في فيلم **الأشخاص الهررة** حين تسمع أيرينا باستمرار صوت طبيبها النفسي بينما تزمجر قطط عيد جميع القديسين عبر الشاشة.

وقد أصبح الصوت المكرِّر مألوفاً إلى درجة أنه في خطر التحول إلى كليشيه. لكن في بعض الأحيان توجد ضرورة لتلخيص من نوع ما وعلى صانع الفيلم أن يقرر ما إذا كان التكرار سيكون سمعياً أم بصرياً. إذا كانت كلمات الشخصية مهمة، يكون من الضروري فقط سماع ما قاله. في نهاية **ذهب**



فرانسيس دي Francis Dee

في دور الممرضة وجيمس إليسون James Ellison في دور

وسلي Wesley المعذّب في فيلم **مشيتُ مع زومبي** من إنتاج فال لوتون Val Lewton.

مع الريح تسترجع سكارلت Scarlett الكلمات التي قالها أبوها في وقت سابق عن قيمة الأرض وأهمية تارا Tara. وسماع كلماته كاف. من ناحية أخرى، في فيلم **جريمة قتل على قطار الشرق السريع** (١٩٤٧) التكرار بصري. وباعتبار أن الفيلم فيلم بوليسي حول اكتشاف مرتكب جريمة، فإن بعض اللقطات الحاسمة تتكرر، فالجرم في كثير من الأحيان لا يتعلق بما يقوله الشخص، ولكن بكيفية رد فعله، لذلك فإن ردود فعل الركاب، وليس كلامهم وحده، تتكرر أمام أعيننا.

الصوت الصادر عن آلة. بعض صانعي الأفلام يعتبرون الصوت المرافق معادلاً للحل المفتعل الذي كانت تطلق عليه عبارة «الإله من الآلة «dues ex machina في المسرح الإغريقي. ففي بعض المآسي الإغريقية، وخاصة مسرحيات يوريبيديس Euripides، كان إله يُنْزَل من رافعة لتوفير حل للحدث ويصل بالمسرحية إلى خاتمتها. والصوت الصادر عن الآلة ليس الصوت السلطوي الذي لا يتغير طيلة الفيلم. فالصوت الصادر عن الآلة لا يُسمع إلا في النهاية. عند نهاية فيلم **السيدة والوحش** (١٩٤٤) يتطفل صوت ليذكّرنا أن باتريك كوري Patrick Cory (رتشارد آرلن Richard Arlen) قد أرسل إلى السجن بسبب دوره في تجربة للحفاظ على حياة دماغ رجل ميت. ويذكرنا الصوت أيضاً أن هذا سيكون فيلماً ذا نهاية سعيدة، وأن كوري سيخرج من السجن ليجد حبيبته في انتظاره. وبما أنه لم يُسْمَع أي صوت حتى تلك اللحظة، فإننا نتساءل من يكون. لا بد أنه ينتمي إلى قوة فوق الطبيعية تعرف عن السيناريو أكثر مما يعرف كاتبه.

وبرغم عنوان فيلم جاك تورنير **مشيتُ مع زومبي** (١٩٤٣)، فهو فيلم رعب متميز. وفي البدء تروي الفيلم راوية بضمير المتكلم كما في عنوان الفيلم، وهي ممرضة كندية أتت إلى جزر الهند الغربية للعناية بامرأة يتبين أنها زومبي. وفي النهاية تموت الزومبي على يد صهرها، الذي ينتحر بعد أن يقتلها. وفجأة يدعو صوت ذكوري الله أن يغفر للثنائي الآثم. هذا الانتقال من صوت الممرضة إلى صوت من الخارج يضفي لهجة أخلاقية على فيلم لم يتعرض قبل تلك النقطة لأية قضايا أخلاقية. وقد تكون هذه الخاتمة استرضاء لفيلق الحشمة، وهو منظمة كاثوليكية كانت تصنف الأفلام على أسس أخلاقية من عام ١٩٣٤ إلى منتصف العقد السابع من القرن العشرين، وكانت تنزعج من الانتحار. ومع ذلك فهذا الصوت يشوه الإنجاز الفني لفيلم من الدرجة الثانية ذكي إلى درجة غير عادية.

إذن الصوت المرافق ليس مجرد صوت بلا وجه، بل هو أداة في السرد يمكن أن تخدم أغراضاً مختلفة. وقد يكون الصوت شخصياً، مثل الراوية «أنا»، أو غير شخصي، مثل الصوت السلطوي، ويمكن أن يكشف عن محتويات رسالة أو عن محتويات اللاشعور، ويمكن أن ينعش ذاكرة إحدى الشخصيات أو ذاكرتنا نحن. وفي أحيان كثيرة يساء استعمال الصوت المرافق بسبب تعدد إمكاناته، ومع أنه الآن أداة سردية راسخة، لا يجب النظر إليه كشيء مسلم به.

الفصل الثالث

الفيلم والمكان وترتيب المشهد

في الفيلم يمكن أن تكون صور الأشخاص والأمكنة والأشياء قريبة أو بعيدة، جزئية أو كاملة، ساكنة أو متحركة. ويمكن أن تُعْرَض بسرعة أو يطول أمدها على الشاشة، وأن تتبع بعضها بعضاً وفق التسلسل الزمني أو تظهر بترتيب رمزي. صانع الفيلم هو الذي يختار أياً من هذه الصور سنراها وكيفية رؤيتنا لها.

اللقطة

الفيلم صورة متحركة. لكن نص الفيلم يتضمن الكثير من اللحظات الساكنة. ويمكن أن تشمل هذه اللحظات الصور الثابتة، أو صوراً ساكنة للحظات معينة في أحد الأفلام، أو صوراً للدعاية الهدف الأساسي منها الترويج للفيلم المعني. مثل هذه اللحظة أو **اللقطة** هي كالمقتطف. ومثل المقتطف هي ليست سوى جزء من العمل – أحياناً لا تكون مساوية لأكثر من جملة أو جملتين. ومن السهل أن نولع بلقطات معينة، خاصة اللقطات المصورة بطريقة مدهشة. واللقطة الأولى لجون وين في دور الفتى رينغو Ringo في فيلم **عربة المسافرين** (١٩٣٩) أصبحت راسخة في ذاكرة الكثيرين من رواد السينما وساهمت في وصول وين إلى النجومية. وقد يكون لبعض اللقطات تأثير حتى لو لم تشاهد الأفلام التي تظهر فيها. تذكّر اللقطة التي يتكرر استخدامها والتي تصور مارلين مونرو في فيلم بيلي

وايلدر **حكة السنوات السبع**، التي تقف فيها فوق فتحة من فتحات خط المترو وتنطلق نفحة من الهواء تكشف ساقيها. لكن يجب النظر إلى اللقطة على أنها جزء من كل يكمن المعنى فيه. فمن المهم فحص اللقطة في سياقها وليس بمعزل عنه. إذ أن اللقطة تكتسب أعمق معنى لها ضمن سياق الفيلم.

أنواع اللقطات

اللقطة هي ببساطة ما تسجله آلة التصوير بعملية مفردة. ويمكن تعريف اللقطات على أساس المسافة والمساحة والموضوع. هل تبدو آلة التصوير قريبة إلى ما تصوره؟ إذا كان الأمر كذلك فهي **لقطة مقربة** – ومن حيث الجسم البشري، هي لقطة للرأس على سبيل المثال. وقد تكون لقطة تظهر الرأس والكتفين، فهي عندئذ **لقطة قريبة**. وإذا كانت اللقطة لجزء محدد من الجسم، كالعين أو الفم، فهي **لقطة مقربة جداً**. واللقطة التي تظهر الجسم البشري بأكمله مع شيء من الخلفية هي **لقطة بعيدة** أو **لقطة كاملة**. وإذا كانت آلة التصوير بعيدة جداً بحيث أن النتيجة هي مشهد



اللقطة المقربة جداً في أقصى حالاتها:
تكبير بحجم الإطار لماريون كرين وهي تصرخ
في مقطع الحمام في فيلم ألفرد هتشكوك **سايكو** (١٩٦٠)

واسع بانورامي، فهي **لقطة بعيدة جداً**. وحين لا تكون اللقطة لقطة قريبة ولا لقطة بعيدة، بل وسطاً بينهما، فهي **لقطة متوسطة**، تظهر – على سبيل المثال – الشخص من رأسه إلى وسطه أو من خصره إلى ركبتيه. لكن هذه التعريفات مائعة وهي في أفضل الحالات تقريبية. وما يعتبره أحد المخرجين لقطة متوسطة قد يكون **لقطة مقربة متوسطة** لمخرج آخر. وقد يستخدم المخرج مصطلح اللقطة المقربة، لكنها تصبح على الشاشة لقطة مقربة جداً. بعبارة أخرى، هذه أوصاف نسبية.

وإذا حددت اللقطة منطقة معينة – لنقل غرفة طعام فيها عائلة متجمعة حول الطاولة – فهي تدعى **لقطة تأسيسية**. وهذه نوع من اللقطة البعيدة التي كثيراً ما تُقَسَّم إلى مكوناتها، كما فعل فرانك كابرا في مشهد مائدة الطعام في فيلم **السيد سميث يذهب إلى واشنطن** (١٩٣٩)، التي يظهر فيها أولاً عائلة جيفرسون سميث Jefferson Smith (جيمس ستيوارت James Stewart)، ويُتبع ذلك لقطات فردية لمختلف أفرادها. ويمكن للقطة التأسيسية أيضاً أن تحدد مكان التصوير باستخدام معلم مألوف، مثل جسر البوابة الذهبية في سان فرانسيسكو أو برج إيفل في باريس. باختصار «تؤسس» هذه اللقطة الموقع الذي يعرفه المشاهد والذي يكون مسرح الحدث.

كما يمكن تعريف اللقطات بما تحتويه: **اللقطة الثنائية** تشمل شخصين و**اللقطة الثلاثية** تشمل ثلاثة. وتتألف **اللقطة / اللقطة المعاكسة** من لقطات متناوبة بين شخصيتين أثناء محادثة بحيث نرى أولاً إحدى الشخصيتين ثم الأخرى. وتعمل **لقطة فوق الكتف** بالطريقة نفسها، باستثناء أننا ننظر من فوق كتف الشخصية أ إلى وجه الشخصية ب ثم من فوق كتف الشخصية ب إلى وجه الشخصية أ.

اللقطات المقربة واللقطات البعيدة. كان المخرج الفرنسي جان لوك غودار Jean-Luc Godard مغرماً بالقول إن اللقطة المقربة اخترعت

للمأساة، واللقطة البعيدة للملهاة. وهذا القول هو تبسيط مبالغ به، لكن غودار على حق حين يوحي أن لدى صانعي الأفلام أسباباً لاختيار لقطة معينة وليس لقطة أخرى، وذلك يعتمد على نوع الفيلم الذي يصنعونه أو نوع المشهد الذي يصورونه. فعلى سبيل المثال يمكن للقطة المقربة أن تكشف عاطفة معينة قد لا تلتقطها اللقطة البعيدة. فحين يتهم والد لوسي Lucy (ليليان غيش Lillian Gish) ابنته في فيلم **البراعم المكسّرة**، يختار د. و. غريفيث لقطة مقربة للتعبير عن خوفها.

كما أن اللقطة المقربة وسيلة للتأكيد. وقد وجدها هتشكوك مثالية لتصوير أشياء مثل كأس حليب مشبوهة في فيلم **الشك** (١٩٤١)، وظرف يسقط من عميل نازي في **المخرّب**، وزجاجة نبيذ مملوءة باليورانيوم الخام في **سيئ السمعة**، وعقد تضعه امرأة لا يجب أن يكون في حوزتها في **الدوامة**. وكانت هذه الأشياء ذات أهمية قصوى للحبكة ما جعل هتشكوك يستعمل اللقطة المقربة للتأكد من ألا يغفل المشاهدون عن أهميتها.

ويستعمل هتشكوك أيضاً اللقطة المقربة جداً ليسبب لمشاهديه قشعريرة تصل إلى نخاعهم الشوكي. فاللقطتان المقربتان جداً لفم ماريون كرين وهي تصرخ ولعينيها وهما تحدقان، في مقطع الحمام في فيلم **سايكو** هما ما يتوقعه المشاهدون عادة في فيلم من أفلام الرعب. وفي الواقع، اللقطات المقربة جداً للعين أمر متعارف عليه في أفلام الرعب، خاصة إذا كانت عين قاتل يتجسس على ضحية منتظرة من خلال ثقب للتلصص، كما هي الحال في **سايكو** وفي **السلّم اللولبي** (١٩٤٥).

وقد يكون للقطة المقربة جداً، مثل أية لقطة أخرى، مغزى مباشر بالنسبة للحبكة. فلا بد لعبارة «التوقع سلبي» التي تؤكد إصابة جوديث تراهيرن Judith بمرض قاتل في **النصر القاتم** أن تكون مرئية، ولا يمكن أن

يتم ذلك إلا بلقطة مقربة جداً. وإذا كان من الممكن التعرف على قاتل من ندبة في جسمه، كما يحدث في فيلم **غريب يدق الباب** (١٩٦٥)، فالحاجة تستدعي تصوير تلك الندبة بلقطة مقربة جداً.

وبما أن اللقطة المقربة جداً هي شكل درامي من أشكال التأكيد، فيجب أن تستعمل بتعقل. وكمثال على الاستخدام الإبداعي لهذه اللقطة، يمكنك دراسة فيلم سامويل فولر **أطلقتُ النار على جيسي جيمس** (١٩٤٩) الذي استخدم المخرج فيه اللقطات المقربة جداً لكشف الحالات النفسية للشخصيات.

وفي حين أن من الممكن للقطة المقربة أن تعبر عن عاطفة قوية، يمكن للقطة البعيدة أن تكون فعالة بطريقة مختلفة. على سبيل المثال، مشاهدة الموت أقل إيلاماً حين تُستخدم اللقطة البعيدة. وموت سانتياغو Santiago (آرثر كينيدي Arthur Kennedy) في فيلم **الفجر العاري** (١٩٥٥) مصور بلقطة بعيدة. فسانتياغو يكون على ظهر حصانه حين تصيبه الطلقة، لكننا لا نرى عينين مذهولتين ولا دماً ينفر. بدلاً من ذلك، تتميز اللقطة بجمال في الشكل، وتذكر بلوحات مثل لوحة بروغِل Brueghel **سقوط إيكاروس،** التي يظهر فيها موت إيكاروس كجزء من المشهد. ففي لوحة بروغل، يمضي حرّاث في عمله دون أن يلاحظ ساق إيكاروس، وهي كل ما يظهر منه وهو يختفي في البحر. فالموت – حتى الموت الدرامي كما هو في حالة إيكاروس – يعامَل وكأنه ليس حدثاً ذا أهمية، مجرد شيء حدث أثناء حراثة الأرض. وعلى نحو مماثل، صُوِّرت حالات الشنق في نهاية فيلمي **راقصة في الظلام** و**كابوتي** تصويراً خالياً من العاطفة، واستخدمت اللقطات البعيدة لتعبر عن النهاية الرسمية للقضية.

وأفلام الغرب الأمريكي معروفة بلقطاتها البعيدة والبعيدة جداً، التي تجعل موضوع التصوير جزءاً من البيئة بالإضافة إلى تصوير رهبة الطبيعة الشاسعة. في فيلم جورج ستيفنس George Stevens **شين** *Shane* (١٩٥٣)، يلعق غزال الماء من جدول، وتظهر جبال تتوجها الثلوج في الخلفية. ويودّع رجل امرأة تندمج في أحضان الطبيعة وهو يبتعد على حصانه في فيلم



روبرت ردفورد ودستن هوفمان يستعدان لمشهد مكتبة الكونغرس
في فيلم **جميع رجال الرئيس** (١٩٧٦). وقد جهّزت آلة التصوير لأخذ لقطة عالية.

جون فورد **عزيزتي كلمنتاين** (١٩٤٦). وتتمتع الكثير من لقطات فورد البعيدة بجودة تصويرية مكثفة. ففي **عزيزتي كلمنتاين** نرى رقعة من السماء تمتد باكتئاب فوق الشارع الرئيسي المغبّر في تومستون Tombstone، وحانة مليئة

بالرجال، الذين يظهرون أحياناً بصور ظلية وأحياناً يقع عليهم ضوء مصابيح الكاز المتدلية من الأعلى، ووادي مونيومنت Monument بصخوره وهضابه المستوية التي ترتفع نحو السماء من سهل منبسط وتُقَزِّم كل من يمر تحتها.

لقطات الزاوية العليا والزاوية المنخفضة. تُعَرَّف اللقطات أيضاً حسب وضع آلة التصوير بالنسبة إلى الشيء المصوَّر. فحين تنظر ليليان Lillian (جين فوندا Jane Fonda) من نافذة فندقها في فيلم **جوليا** (١٩٧٧)، فإننا نرى ماتراه في الشارع تحتها من خلال **لقطة زاوية عالية**. وفي لقطة الزاوية العالية، تكون آلة التصوير أعلى، أو أحياناً أعلى جداً، من الموضوع المصوّر. وأحياناً يطلق على هذا النوع اسم **لقطة العين الإلهية** أو **لقطة عين الطائر**، وهو نوع مفضل لدى هتشكوك للإيحاء بالوقوع في مصيدة. فحين يصعد محقق شركة التأمين في فيلم **سايكو** سلّم منزل بيتس، تجعله لقطة عالية الزاوية يبدو أصغر مما هو وبالتالي عرضة للأذى، كما هو في الواقع، إذ يهرع شخص خارجاً من غرفة لينهي تلصصه بسكين. ولم يصبح هذا النوع من اللقطات تقليعة قديمة، ففي **الآخرون** (٢٠٠١)، تظهر لقطة عالية مذهلة أمّاً (نيكول كيدمان) في أسفل سلم، وهي في رعب من مواجهة «المتطفلين» في الدور الأعلى.

ويمكن أن تعبر اللقطة العالية الزاوية عن شعور بالإحباط. فاللقطة العالية الزاوية التي تصور الرئيس وهو يذرع الأرض جيئة وذهاباً في فيلم **أبراهام لينكولن** (١٩٣٠) تذكرنا أن أعباء المنصب توهن حتى العظماء. وفي **جميع رجال الرئيس**، بينما يقوم المراسلان الصحفيان بوب وودورد وكارل برنستين بفرز قصاصات المكتبة، تراقبهما آلة التصوير من الأعلى، ومن المؤكد أن الرجلين يبدوان أصغر حجماً وهما يدركان ضخامة مهمتهما. وينتهي المشهد بآلة التصوير تحدق في غرفة القراءة في مكتبة الكونغرس، التي تبدو وكأنها رقاقة ثلج مكبّرة.

وإذا التقطت آلة التصوير صورة الموضوع المصوّر من الأسفل، تكون اللقطة **لقطة زاوية منخفضة**. تؤدي هذه اللقطة وظيفة معاكسة للقطة الزاوية



أورسون ويلز

يستعد للقطة منخفضة الزاوية، تحت مستوى أرض الغرفة في **المواطن كين** (١٩٤١).



لقطة منخفضة الزاوية

لغريتا (أنجليكا هيوستون) وهي تنزل على السلّم في فيلم **الموتى** (١٩٨٧).

العالية، فهي تظهر الموضوع المصوّر أكبر مما هو في الحقيقة. ويمكن للقطة كهذه أن توحي بالتسلط أو القوة، كما تفعل في **المواطن كين**، حين يحوم ولي أمر كين الصغير حوله وهو يهديه زلاجة.

وأحياناً يتطلب السيناريو لقطة عالية الزاوية أو منخفضة الزاوية من أجل الاتساق وليس من أجل الرمزية أو الصورة المجازية. في **جوليا**، لا بد من استخدام لقطة عالية الزاوية بعد لقطة جوليا وهي تنتظر من النافذة إلى الشارع في الأسفل، فلو استخدمت لقطة على مستوى العين لما كانت منطقية. وإذا وقف رجل في أسفل سلّم ينتظر نزول امرأة – كما ينتظر غابرييل Gabriel (دونالد مكّان Donald McCann) غريتا Gretta (أنجيليكا هيوستون Anjelica Huston) قرب نهاية فيلم **الموتى** (١٩٨٧) – لا بد من استخدام لقطة منخفضة الزاوية لتصوير المرأة لتتناسب اللقطة مع زاوية نظر الرجل.

وهذا صحيح أيضاً عن أنواع اللقطات الأخرى، فطبيعتها هي نتيجة قرار صانع الفيلم بناء على تفسيره للسيناريو.

آلة التصوير الذاتية. تصور **اللقطة الموضوعية** ما تراه آلة التصوير، بينما تصور اللقطة الذاتية ما تراه الشخصية. وأحياناً يشار إلى هذا بعبارة **آلة التصوير الذاتية**. فحين يدخل أفراد عائلة جود Joad في شاحنتهم إلى هوفرفيل Hooverville في فيلم جون فورد **عناقيد الغضب**، يكون ساكنو المكان ينظرون إلى الأمام وهم يخطون إلى جانب الطريق لإفساح الطريق أمام الشاحنة. من الذي يحدقون به؟ هم في الواقع يحدقون بعائلة جود التي لا نراها. ولكن بالنسبة لما يظهر على الشاشة، فهم يحدقون بنا. لقد وضعنا فورد خلف عجلة القيادة من أجل أن نرى الفقر والقذارة من خلال أعين العائلة.

وأحيانا نمر في أحد الأفلام بحركة مجردة دون صورة تتطابق معها. مثال على ذلك أنه في فيلم **مارني** لهتشكوك يكون مارك Mark (شون كونري

Sean Connery) جالساً خلف مكتبه حين تدخل مارني الغرفة. ينظر مارك إلى آلة التصوير مباشرة، مقراً بوجود مارني. لكننا لا نراها، بل نشعر فقط بحركة تجاه المكتب. فللحظة أصبحنا نحن مارني، لكننا نتوقف عن أن نكون مارني عند ظهورها على الشاشة.



صورة فيليب مارلو (روبرت مونتغمري)

في المرآة في **السيدة في البحيرة** (١٩٤٦)، وهو فيلم آلة التصوير الذاتية الذي لا يُرى مارلو فيه إلا حين توجد مرآة تعكس صورته.

تقدّم آلة التصوير الذاتية صورة وحيدة الجانب لعالم الواقع. وحين يكون استعمالها مفرطاً، كما في **السيدة في البحيرة** (١٩٤٦)، فإنها تستدعي الانتباه لنفسها ويمكن أن تبدو مُدَّعية. فالشخصية الرئيسية في الفيلم، وهو فيليب مارلو Philip Marlowe (روبرت مونتغمري Robert Montgomery) لا يُرى أبداً إلاَّ من خلال مرآة. نتيجة لذلك، توجد مشاهد يفترض فيها أن الشخصيات الأخرى تنظر إليه، لكنها تحدق مباشرة بآلة التصوير التي تمثل مارلو، وتمثلنا معه. وحين تقبِّل امرأة مارلو، فعليها أن تزم شفتيها

على العدسة، ما يجعلها تبدو وكأنها تقبّلنا نحن. وكي تشعل سيجارة مارلو، فعليها أن توجه الولاعة نحو العدسة وكأنها تريد إشعال المُشاهد. وحيث يتلقى مارلو لكمة في فكه، يبدو أن من يتلقى الضربة هو آلة التصوير، وبالتالي المُشاهد.

الأفضل هو أن تُقصَر آلة التصوير الذاتية على مَشاهد أو مقاطع معينة، كما هو الحال في فيلم **ممر مظلم** (١٩٤٧)، الذي يهرب فيه فنسنت باري Vincent Parry (همفري بوغارت) من سجن سان كوِنتن San Quentin ليتعقب قاتل زوجته. إذ يهرب باري بإخفاء نفسه في برميل قد حمل على شاحنة خاصة بالسجن. وآلة التصوير ذاتية كلياً، تهزنا وترجّنا مع تحريك باري للبرميل لإنزاله من الشاحنة وتجعلنا نترنح مصابين بالدوار حين يتدحرج البرميل من فوق هضبة. حين يستقر البرميل أخيراً، ننظر من داخله بحذر لكننا لا نرى من الخارج أكثر مما يراه الناظر من داخل نفق. ويصبح باري الآن طيفاً. وحين يركب في سيارة، فإن السائق يتحدث إلى طيف. وحين يتعرف السائق على الطيف، يلكمه ويوقعه فاقداً للوعي. فيما بعد، يفحص الطيف الطريق ويركب في سيارة واقفة تنتظر، هي سيارة أيرين جانسن Irene Jansen (لورين باكول Lauren Bacall).

وحين يستحم الطيف، فإن يداً تعدِّل وضع رأس «الدش» ويتناثر الماء على عدسة آلة التصوير. وتعبر تحركات آلة التصوير عن حالة الطيف العاطفية. فحين يكون حذراً، تتدفع آلة التصوير في الاتجاه نفسه مثل عينيه المتوجستين. وتدريجياً يحدث انتقال من آلة التصوير الذاتية إلى الموضوعية، من باري كطيف إلى باري كشخصية. ويبدأ الانتقال حين يقترح سائق سيارة أجرة متعاطف مع باري إجراء جراحة تجميلية ويحيله إلى طبيب يمكن الثقة به. وبعد أن نرى باري بعد العملية، يتوقف عمل آلة التصوير الذاتية.

وتتصل بآلة التصوير الذاتية **لقطة وجهة النظر**، التي تمثل وجهة نظر إحدى الشخصيات، أو ما تراه الشخصية. ومن لقطات وجهة النظر الشهيرة لقطة عند نهاية فيلم هتشكوك **المشدوه** (١٩٤٥) حين يكشف النقاب عن أن



جيمس ستيوارت في دور مصور يتلصص على جيرانه وثلما ريتر Thelma Ritter في دور ممرضة زائرة في فيلم ألفرد هتشكوك **النافذة الخلفية** (١٩٥٤)

المصوّر بأكمله تقريباً من وجهة نظر المصور.

الدكتور مرتشيسون Murchison (ليو كارول Leo G. Carroll) مجرمٌ قاتل. يصوب مرتشيسون مسدساً نحو الشخص الذي يتهمه ثم يديره ليطلق النار على نفسه. وترد إحدى لقطات وجهة النظر الأكثر غرابة – والأكثر مدعاة للتشوش – في فيلم جان رونوار Jean Renoir **المرأة على الشاطئ** (١٩٤٧) حين يقوم رسام أعمى بحلاقة ذقنه أمام مرآة لا تعكس صورته. ومع أن كون الشخصية عمياء قد بيِّن من قبل، فإننا لا نتعرف على وجهة نظره قبل هذه اللحظة.

ويمكن أن يكون فيلم كامل دراسةً في وجهة النظر. في فيلم هتشكوك **النافذة الخلفية** (١٩٥٤) يضطر مصور محترف إلى الجلوس على كرسي

عجلات بسبب أن رجله مكسورة. وتتيح له شقته في مجمع في غرينيتش فيليدج Greenwhich Village أن ينظر غبر الباحة الداخلية إلى داخل نوافذ جيرانه ويراقب نشاطاتهم، وهو يفعل ذلك، بدافع مزدوج هو مزيج من الضجر والتلصص. وشيئاً فشيئاً يتوصل إلى نتائج معينة عن السكان، بل إنه يطلق أسماء على بعضهم (فهو يسمي راقصةً «الآنسة جذع»، ويطلق على امرأة تستضيف خاطباً خيالياً «ذات القلب الوحيد»). لذلك، لا نرى نحن إلا مايراه، وبما أننا نفتقر إلى أي مصدر معلومات آخر، لا خيار لدينا سوى القبول بوجهة نظره.

ويُروى فيلم **لعنة الأشخاص الهررة** (١٩٤٤)، وهو الجزء الثاني من **الأشخاص الهررة**، إلى حد كبير من وجهة نظر طفل. فعند نهاية **الأشخاص الهررة** تُقْتَل أيرينا زوجة أوليفر Oliver الأولى. في الجزء الثاني، يكون أوليفر قد تزوج زيجة أخرى، وتبدأ ايرينا بالظهور لإيمي Amy، ابنة أوليفر. وإيمي هي وحدها التي تستطيع رؤية أيرينا، وهي تعيش في عالم خاص بها، ومعظم الفيلم يرشح من خلال رؤيتها. في الوقع، تكاد وجهة نظر الكبار أن تكون معدومة. وفي الأمسية التي تسبق عيد الميلاد، تتجسد أيرينا في الحديقة الخلفية وتحولها إلى أرض عجائب شتائية من أجل إيمي. ومن الطبيعي أن لا يستطيع أحد رؤية ذلك المشهد باستثناء إيمي. وفي لحظة سابقة من الفيلم، تزور إيمي أيضاً امرأة غريبة الأطوار، تقوم بتمثيل قصة الفارس العديم الرأس. وأثناء رواية القصة، تسمع إيمي أصوات الجياد وأصوات حوافرها وهي تعدو. ونحن لا نزال داخل وعي الطفلة كلياً، كما قصد صانع الفيلم.

اللقطة المتحركة. قد تكون الحركة في الفيلم خادعة. فحين تدور آلة التصوير على محور ثابت، إما من أجل **استدارة** أفقية أو **لقطة مائلة** عمودية، فهي – إذا أردنا الدقة في التعبير – لا تتحرك حقاً، إذ أن من المحتمل أن آلة التصوير نفسها تقف على حامل ثلاثي الأرجل، ولا يتحرك سوى رأسها. أما

بالنسبة للقطات **آلة التصوير المتحركة**، فإن الآلة تكون على عربة مثل المنصة المتحركة أو مثل شاحنة أو رافعة، أو على سكة مبنية خصيصاً لها. وتتمتع آلة التصوير المتحركة بميزة القدرة على الإضافة إلى الحكاية بفتح مساحة أكبر، وبذلك تعزز ما نشاهده. كما يمكن للاستدارة والميلان أن يزيدا من معرفتنا أيضاً.

حين تتحرك آلة التصوير أفقياً على محورها من اليسار إلى اليمين أو العكس، تكون هذه لقطة دوران. ومن خلال الدوران، يستطيع صانع الفيلم أن يجعل آلة التصوير تعلِّق على الوضع، وبذلك يجعلها تكاد أن تكون إحدى الشخصيات. وفي فيلم **الرجل النحيف** (١٩٣٤)، حين تفتح نورا تشارلز Nora Charles (ميرنا لوي Myrna Loy) باباً على اليمين، تستدير آلة التصوير من اليمين إلى اليسار، من مدخل الباب إلى داخل الغرفة، حيث يقوم زوجها بتهدئة فتاة تبكي. وحين يلمح الزوج زوجته، تدور آلة التصوير من اليسار إلى اليمين لتعود إلى نورا عند الباب، وكما لو أن الآلة أيضاً شعرت بالإحراج مما اكتشفته.

وفي فيلم **الآخرون**، تخبر الابنة أمها الشديدة التديّن (نيكول كيدمان) أنه يوجد «آخرون» في المنزل. وتعاقبها أمها بجعلها تقرأ في الإنجيل. ويبدأ الكاتب المخرج ألياندرو أمينابار Alejandro Amenábar تدويراً بطيئاً لآلة التصوير من اليمين إلى اليسار، من الابنة إلى الأم، التي تقوم بالتطريز، بحيث يعكس علاقة السبب والنتيجة المعتادة، إذ يبدأ بالنتيجة (العقاب) وينتهي بالسبب (الأم). وبالبدء بالابنة وهي تؤدي التكفير المفروض عليها، وينتهي بالشخص الذي فرضه، يكون أمينابار قد أسس علاقة بين المعاقَبة ومَنْ فرض العقاب، وهذا يكتسب معنى أكبر عند النهاية حين نعلم أن الابنة كانت على حق فيما يخص «الآخرين».

وحين يصرخ ديفيد لوك David Locke (جاك نيكلسون Jack Nicholson) في فيلم مايكلأنجلو أنتونيوني **الراكب** (١٩٧٥) صرخة يأس عالية لأن سيارته

اللاندروفر تتعطل فوق الرمال، تجيب آلة التصوير بالدوران لتصور الصحراء غير المكترثة. ويستخدم مارتن سكورسيز لقطات دورانية بطيئة، تكاد أن تكون واهنة، لتصوير غرف جلوس الشخصيات في **عصر البراءة**، وهذا الدوران البطيء يوحي بحياة فارغة من العمل. ويمكن أن يوحي **الدوران ذو الحفيف** – الذي يكون عادة سريعاً وينتج عنه غبش مؤقت – بتغير أو تحول مفاجئ. وفي فيلم روبن ماموليان Rouben Mamoulian **الدكتور جيكل والسيد هايد** (١٩٣٢)، يُستخدَم دوران ذو حفيف مباشرة بعد أن يشرب الدكتور جيكل الجرعة ويصبح السيد هايد.

وحين تتحرك آلة التصوير على محورها عمودياً، فالنتيجة هي لقطة مائلة، تدعى أحياناً دوراناً عمودياً، ومن هنا التعبير «استدارة إلى الأعلى» أو «إلى الأسفل»، وهي لقطة أصبحت شائعة على نحو متزايد بين صانعي الأفلام. ويمكن أن يحاكي الميلان حركة العين، ربما وهي تنظر إلى أعلى أحد الأبنية لمعرفة مدى ارتفاعه، أو تتحرك نزولاً على قائمة أسماء. في فيلم **جين إير** (١٩٤٤)، تميل آلة التصوير إلى الأسفل من لوحة كتب عليها «مؤسسة لوود Lowood» إلى جين أير النائمة التي تُحمَل إلى داخل المؤسسة. وفي **المواطن كين** ترتفع آلة التصوير إلى بوابة عزبة كين المسماة زانادو، مروراً باللافتة التي تقول «ممنوع الدخول»، ما يذكرنا أن التحذير ينطبق على الجميع باستثناء آلة التصوير. وعند نهاية الفيلم، تنزل آلة التصوير من البوابة إلى اللافتة في عودتها إلى نقطة البدء.

ويمكن أن تكون اللقطة المائلة، مثلها في ذلك مثل الدوران الأفقي، مُشاهداً صامتاً، تعلّق بصرياً على وضع ما. فحين تكون مصاصة الدماء على وشك أن تغرز أنيابها في رقبة ضحيتها في فيلم **ابنة دراكيولا** (١٩٣٦)، تدور آلة التصوير عمودياً على الجدار وتترك الباقي لمخيلة المُشاهد.

وحين تدور آلة التصوير أو تميل، فإنها توجّه عين المُشاهد أفقياً أو عمودياً، محددة كلا اتجاه بصر المُشاهد وموضوعه.

كما أن الجمع بين الدوران والميلان ممكن أيضاً، لتوجيه بصر المُشاهد أو الشخصية عبر سطح ما وصعوداً أو نزولاً على سطح آخر. وفي فيلم هتشكوك **الخوف من خشبة المسرح** (١٩٥٠)، يُستخدَم مزيج من الدوران والميلان في مقطع استرجاع الماضي المشهور، الذي يتضح فيما بعد أنه كذبة محضة. يشرح جوناثان كوبر Jonathan Cooper (رتشارد تود Richard Todd) لصديقته المستغربة (جين وايمان Jane Wyman) كيف توسلت تشارلوت إنوود Charlotte Inwood (مارلين ديتريتش Marlene Dietrich) إليه أن يذهب إلى شقتها ويحضر لها ثوباً جديداً. وحين يدخل كوبر الشقة، تدور آلة التصوير أفقياً عبر الغرفة لتستقر على جثة زوج تشارلوت، ثم تميل إلى الأعلى على باب مغلق. وفي البداية يبدو ميلان آلة التصوير صعوداً على خزانة ملابس غريباً، لكن ذلك جزء من خطة هتشكوك لجعل رواية كوبر قابلة للتصديق. وهكذا فإن هتشكوك يجعل آلة التصوير توجّه كوبر إلى الخزانة، كما لو أنه لايعرف مكانها. ولو أن كوبر توجه إلى الخزانة على الفور، فإن المشاهدين سيشعرون أن معرفته بشقة تشارلوت أوسع مما ينبغي له ولن يقبلوا قصته.

كما رأينا، في الدوران والميلان لا تتحرك آلة التصوير نفسها. أما في اللقطة المتحركة فهي تتحرك مع حركة ما تصوره أو نحوه أو إلى جانبه أو مبتعدة عنه. وهناك أنواع عدة من اللقطة المتحركة، اعتماداً على الطريقة التي تتحرك آلة التصوير بها. فإذا كانت تتحرك على سكة، فاللقطة هي **لقطة سائرة**، وإذا كانت آلة التصوير راكبة فوق منصة متحركة، فهي **لقطة منصة**، وإذا كانت تتحرك على رافعة إلى الأعلى والأسفل دخولاً إلى مشهد وخروجاً منه فهي **لقطة رافعة**، وهي لقطة يسهل التعرف عليها من حركة الارتفاع والهبوط، مع أنه يمكن للرافعة أن تتحرك إلى الجانبين أيضاً.



إعداد لقطة الرافعة في فيلم
فتاة الغلاف (١٩٤٤)، حيث وضعت آلة التصوير على ذراع آلية.

في **شمال – شمال غربي** يستعمل هتشكوك لقطة الرافعة للإيحاء بما ينتظر إحدى الشخصيات. فحين يكتشف فيليب فاندام Philip Vandamm (جيمس ميسون James Mason) أن عشيقته عميلة أمريكية، يقرر قتلها على ظهر طائرة. ويعلق قائلاً: «أفضل طريقة للتخلص من هذه المسألة هي من ارتفاع شاهق – فوق الماء». وحين يذكر الارتفاع، تتحرك آلة التصوير على رافعة نحو الأعلى.

يستعمل بعض الكتّاب مصطلحي **اللقطة السائرة** و**لقطة المنصة** بشكل متبادل. فآلة التصوير تقترب على المنصة (على السكة) نحو موضوع التصوير وتبتعد على المنصة (أو على السكة) عن ذلك الموضوع. والبعض الآخر من الكتّاب يطلق ببساطة على أية لقطة تتحرك فيها آلة التصوير على عربة مصطلح لقطة سائرة، تُحَدَّد وفق اتجاه الآلة: لقطة سائرة إلى الأمام، ولقطة سائرة عمودية، ولقطة سائرة قطرية.

وللقطات السائرة مزايا بارزة بالمقارنة مع أنواع اللقطات الأخرى لأنها تستطيع أن تشمل مساحة أكبر وتوفر تفاصيل أكثر، وبذلك يمكنها الحفاظ على مزاج معين لفترة أطول من الزمن. وفي حين أنه يمكن للدوران والميلان أن يقوما بدور مُشاهد صامت، فإن اللقطة السائرة يمكن أن تكون «الأنا البديلة» للشخصية أو رفيق للشخصية غير مرئي. وكان ماكس أوفَلس سيداً في استعمال اللقطة المتحركة. ففي أفلامه كانت آلة التصوير تبدو وكأنها ترقص الفالس أو تتزلق، وتستطيع أن تهرع صعوداً على سلّم مع عاشقين منقطعي الأنفاس أو تتمشى معهما، وتتسلل بين الحين والآخر خلف نافورة كيلا تكون بارزة. وفي **رسالة من امرأة مجهولة**، يجعل أوفَلس آلة التصوير وكأنها كائن بشري. فحين تُفْسِد فرقة ريفية عزف أغنية فاغنر «أغنية إلى نجمة المساء»، فإن آلة التصوير لا تحتمل الصوت القصديري وترتفع بعناد وتترك الساحة. وفي الفيلم نفسه ترافق آلة التصوير جمهور الأوبرا وهو يصعد السلّم الفخم كما لو أنها مرافقة له.

وتستطيع آلة التصوير المتحركة أن تجذب المشاهدين فعلياً إلى الحدث، بل وتستطيع أيضاً أن تغريهم بدخول وعي الشخصيات، كما تفعل في النسخة السينمائية من مسرحية يوجين أونيل Eugene O'Neill **رحلة يوم طويلة إلى الليل**. فلقطة الرافعة التي تختم الفيلم هي واحد من الإنجازات العظيمة في صنع الأفلام، وفيها يتمكن المخرج سيدني لَمِت Sidney Lumet من تجسيد مونولوج ماري تايرون Mary Tyrone العظيم بأكمله تقريباً. فماري (كاثرين هيبورن) موجودة في صالون منزلها مع زوجها وابنيهما. وتتذكر كيف أقنعتها راهبة بعدم دخول الدير. وإذا كان من الممكن جعل التقهقر مرئياً، فسيتألف من تقلص تدريجي. بناء على ذلك، ففور بدء ماري مونولوجها تقريباً، تبدأ آلة التصوير بالابتعاد عنها، ثم ترتفع حين تغادر أفكار ماري هذا العالم. ومع تضاؤل حجم ماري، يتضاءل أيضاً زوجها وابناها. وحين يقترب المونولوج من نهايته، تظهر ماري في لقطة مقربة وهي تنطق الجمل الأخيرة: «كان ذلك في شتاء السنة الدراسية الأخيرة. ثم في الربيع حدث لي شيء ما. نعم، أتذكر. لقد وقعت في غرام جيمس تايرون وكنت سعيدة جداً لفترة من الزمن». وتلي اللقطة المقربة لماري لقطات مقربة لباقي أفراد العائلة، ثم تأتي لقطة مقربة أخيرة لوجه ماري، الذي يغلفه الآن سلام غريب.

التزويم والتثبيت. يفضل بعض صانعي الأفلام **التزويم**(*) على اللقطة المتحركة لأنه يوفر المال والوقت معاً. من الناحية الفنية، التزويم ليس لقطة متحركة لأن آلة التصوير لا تتحرك، بل يستخدم المصور عدسة ذات **طول محرقي** قابل للتغيير، وهذا الطول المحرقي هو المسافة بين مركز العدسة إلى النقطة التي تقع الصورة عندها في موقع التركيز، وتعطي هذه العدسة القابلة للتعديل انطباعاً بأن آلة التصوير تتحرك مقتربة من الموضوع أو مبتعدة عنه، ومن هنا أتى مصطلحا **تزويم الاقتراب وتزويم الابتعاد**. ويمكن للتزويم أن يحدد شخصاً ضمن حشد، أو يعين موقع مخبأ أحد المجرمين في غابة، أو يعرض التعبير على وجه شخص دون أن يشعر صاحبه بوجود آلة التصوير. كما يستطيع التزويم تسطيح صورة ما، بمعنى جعلها مسطحة لخلق إحساس غير حقيقي بالعمق، ما ينتج عنه بصورة عامة فقدان التفاصيل. وقد يفضل بعض صانعي الأفلام نتيجة ثنائية الأبعاد من هذا النوع. فمن الواضح أن ستانلي كوبريك Stanley Kubrick فضّل ذلك في فيلم **باري ليندون،** الذي يتعمد فيه التزويم خارجاً من لقطة مقربة ليكشف مناظر تشبه اللوحات المرسومة، وهو أسلوب ينسجم مع غرضه في تصوير القرن الثامن عشر كما لو أنه في معرض داخل متحف.

يمثل التزويم حركة خادعة ويشوه الحجم، أما **الإطار المثبّت** من جهة أخرى فهو شكل من إيقاف الحركة والإيحاء بالسكون. في الإطار المثبّت، تتوقف جميع الحركة فجأة، و«تتجمّد» الصورة متحولة إلى صورة فوتوغرافية ساكنة. عند نهاية فيلم فرانسوا تروفو François Truffaut **الأربعمائة ضربة** (١٩٥٩) يتوجه أنتوان دوانيل Antoine Doinel (جان بيير ليو Jean-Pierre Léaud) نحو المحيط، بعد هروبه من إصلاحية. وحين يصل إلى حافة الماء، يمشي في المياه الضحلة، ثم يستدير ويواجه الشاطئ. في تلك اللحظة، يثبّت تروفو الإطار، ما يجعل أنتوان داخل شرَك بين الإصلاحية

(*) zoom اقتراب آلة التصوير السريع أو ابتعادها السريع. (المترجم)

والمحيط، بين الماضي والحاضر. ويعني تثبيت الإطار ضمناً انعدام الحركة والعجز وعدم القدرة على اتخاذ قرار.

ويمكن لتثبيت الإطار أن يوحي أيضاً بالسكون الذي يرافق الموت. فعند نهاية مقطع الحمام في فيلم **سايكو**، يثبت هتشكوك اللقطة المقربة لعين ماريون المحدّقة، بينما تتراجع آلة التصوير مبعدة نفسها عن العين التي توقفت عن الرؤية، وبذلك يختم أحد مقاطع الأفلام التي تسبب أكبر الصدمات، لكنه أيضاً منفّذ بطريقة فنية رائعة.



أشهر إطار مثبّت سينمائي:

اللقطة الأخيرة في فيلم **الأربعمائة ضربة**.

ويتشابه التزويم والتثبيت في أنهما يستدعيان الانتباه إلى تفاصيل بشكل درامي أكثر مما تفعله الأدوات الأخرى. وبسبب قوتهما في التشديد على التفاصيل، فإن من السهل إساءة استخدامهما كما هو الحال في استعمال الكتاب

القليلي الخبرة للأحرف المائلة(*). وقد مر زمن في العقدين الثامن والتاسع من القرن العشرين انتهت فيه أفلام أمريكية كثيرة بإطار ثابت، يصبح بعدها خلفية قائمة الأسماء الختامية. لكن من الصعب العثور على أمثلة عن الاستعمال الذكي للإطار المثبّت. فصانع الأفلام العظيم يثبّت الإطار لسبب معين، بينما يثبته صانع الأفلام العادي لخلق تأثير ما. وفي نهاية فيلم **قصة فيلادلفيا** يوضح المخرج جورج كيوكر الاستخدام الفعال للإطار المثبّت، فهو يثبت لقطة للشخصيات الرئيسية الثلاث التي يؤدي أدوارها كاري غرانت وكاثرين هيبورن وجيمس ستيوارت، لأن مصوراً قد التقط لتوه صورة لهم.

جمع اللقطات معاً: المقطع

تتجمع اللقطات في الفيلم لتشكّل مقاطعَ، أو ما نفكر فيه عموماً على أنه مَشاهد. لاحظ أن بعض الكتاب يفضلون التمييز بين **المشهد** و**المقطع**. فهم يقولون إن المشهد هو وحدة من الحدث تحدث في الموقع نفسه وتتألف من لقطة واحدة أو لقطات كثيرة. والمقطع هو مجموعة من اللقطات تشكل جزءاً قائماً بذاته من الفيلم يكون بصورة عامة مفهوماً بحد ذاته.

من التعريفين أعلاه يبدو أن **المشهد** و**المقطع** مترادفان عملياً، وهما في الواقع كذلك لجميع الأغراض العملية. والفارق الوحيد هو احتمال وجود مَشاهد ضمن المقطع الواحد، ولكن لا يمكن وجود مقاطع ضمن المشهد. في المقطع الأساسي في **سيئ السمعة**، توجد عدة مَشاهد. يبدأ المقطع في غرفة النوم حيث تقوم أليشا بنزع مفتاح قبو الخمور من سلسلة مفاتيح ألكس (المشهد الأول). بعد ذلك، تعطي المفتاح إلى دلِفن في الأسفل (المشهد الثاني). وأخيراً ينزل دلفن وأليشا إلى قبو الخمور (المشهد الثالث).

(*) تستخدم الأحرف المائلة *italics* باللغة الإنجليزية للتشديد أو التأكيد، وأنا أستخدم مقابلها بالعربية **الحرف الأسود**. كما تستخدم الأحرف المائلة أيضاً لكتابة أسماء الكتب والأفلام والمسرحيات والمجلات والسفن، الخ.، ولكتابة أية عبارات بلغة غير الإنجليزية. (المترجم)

توجد عدة أنواع من المقاطع. وقد بحثنا في الفصل الثاني مقاطع قائمة الأسماء والمقاطع التي تسبقها. ويمكن أيضاً تعريف المقاطع على أنها خطية وترابطية وتركيبية (مونتاج). وحين يصنف مقطع على أنه ترابطي، فهذا يعني أن الروابط بين البداية والوسط والنهاية بصرية وليست روائية، أما المونتاج فهو يتألف من سلسلة من اللقطات يربط بينها موضوع أو مزاج ما، مثل مونتاج مدينة نيويورك الذي يصاحب قائمة الأسماء في فيلم وودي ألن **مانهاتن** (١٩٧٩). لاحظ أن هذه الأنواع من المقاطع ليست منفصلة بالضرورة، إذ يمكن للمقطع الترابطي أن يكون خطياً، ويمكن أن يحتوي المقطع الخطي على مونتاج.

المقطع الخطي

في مقطع خطي يرتبط حدث معين مع حدث آخر، ما يشكّل دراما مصغّرة. سنعود إلى المقطع الأساسي في **سيئ السمعة**. يبدأ الحدث مع بداية المقطع، حين تنزع أليشا المفتاح. ويضيف الوسط إلى الحدث: تمرر أليشا المفتاح إلى زميلها في العمل هاري دلفن، أثناء الحفلة المقامة في بيتها، ويتوجهان إلى قبو الخمور، حيث يكتشفان أن إحدى الزجاجات تحتوي على اليورانيوم الخام. في تلك الأثناء تتقلص كمية الشمبانيا المتوفرة، وينزل زوج أليشا والموظف المشرف على الخمور إلى القبو. وتتبع ذلك النهاية التي تكمل الحدث: يكتشف الزوج زوجته مع دلفن. في المقطع الخطي إذن تكون العلاقة بين الحوادث شبيهة بحلقات في سلسلة.

وهناك مقطع خطي آخر يلي العنوان الرئيسي لفيلم **عصر البراءة**. فالحدث يبدأ بلقطة لسلة من الزهور. تمتد يد وتقطف زهرة، وهي يد مغنية السوبرانو مارغريت Margurite في أداء لأوبرا غونو Gounod **فاوست** *Faust*. ونفهم أن المشهد هو دار أوبرا: الجميع يرتدون ملابس أنيقة، كما يتبين من لقطات لأيد ورقاب مزينة بالمجوهرات. والجمهور أقل اهتماماً بالأوبرا من اهتمامه بمعرفة من يجلس إلى جانب من، فآلة التصوير تحاكي الطريقة التي يستخدم بها مروجو الإشاعات مناظير الأوبرا. يجلس نيولاند آرتشر Newland Archer في مقصورة، وهو يضع وردة بيضاء على ياقة سترته. في مقصورة أخرى تجلس

ثلاث نساء، اثنتان منهن ستلعبان دورين هامين في حياته: خطيبته ماي May (وينونا رايدر Winona Ryder) والكونتيسة أولنسكا Olenska (ميشيل فايفر Michelle Pfeiffer) التي جعلها ماضيها المشوّق موضع تكهنات وازدراء. ومع أن نيولاند يصر على أن الإعلان عن خطبته لماي سيتم في الحفلة الراقصة التي ستلي حفلة الأوبرا، إلا أنه يختار الجلوس خلف الكونتيسة. ويسترجع نيولاند والكونتيسة – غير المباليين بالأوبرا – طفولتهما معاً.

على الرغم من أن هذا المقطع الخطي لا يستغرق سوى بضع دقائق، فهو يعرّف بمكان الحدث (نيويورك في العقد الثامن من القرن التاسع عشر) وبالشخصيات (مجتمع نيويورك)، الذي تصبح ثلاث منها (آرتشر وماي والكونتيسة) الشخصيات الرئيسية. فبداية المقطع تعرفنا على العالم المتمتع بالمزايا، ويعرفنا الوسط على عالم لا وزن فيه إلا للمظاهر، وتعرفنا النهاية على رجل لا يستطيع الانتظار للإعلان عن خطوبته لشابة بريئة ويختار الجلوس إلى جانب امرأة يوجد تساؤل حول براءتها.



مورين أوهارا وولتر بيدجِن في

فيلم كم كان واديَّ شديد الاخضرار (١٩٤١).



هاري دفلن (كاري غرانت) (١٩٤١)

على وشك نسيان الشمبانيا في **سيئ السمعة** (١٩٤٦).

وينهي هتشكوك المشهد بلقطة مقربة للزجاجة، وهي الشيء الذي يوحِّد المقطع بأكمله.

في بعض المقاطع الخطية قد تكون بضعة روابط ناقصة، وفي حالات كهذه يكون المقطع ذا فجوات. وفي **المقطع الخطي ذي الفجوات** تُحْذَف بعض التفاصيل لأن من المتوقع أن يقوم المُشاهد بالتوصل بنفسه إلى الارتباطات. فمقطع «خطب ودّ أنغاراد Angharad» في فيلم جون فورد **كم كان واديَّ شديد الاخضرار** (١٩٤١) يتألف من ثلاث حلقات تبدو على السطح ضعيفة الارتباط: «مغازلة أنغاراد» و«الزيارة إلى غرَفيد Gruffydd» و«الزفاف». في الحلقة الأولى، يأتي إيفانز Evans ابن صاحب منجم ثري ليخطب ود أنغاراد (مورين أوهارا Maureen O'Hara). وبما أن أنغاراد سيدة قرارها، ففرصة إيفانز في الفوز بها ضئيلة رغم ثروته. لذلك فنحن لا نحمل «خطب الودّ» محمل الجد. في الحلقة الثانية، تزور أنغاراد السيد غرَفيد، القسيس، وهو الذي تحبه حقاً. هذه الحلقة فيها شيء مقلق، فهي تلمح إلى حب لا يثمر قط. تتكلم

أنغاراد عن عاطفتها تجاه القسيس، لكن همه الوحيد هو راتبه المتدني، الذي يجعل زواجه مستحيلاً. في الحلقة الثالثة، تصعد أنغاراد إلى عربة، وهي تبدو كالشبح، ونقابها كعروس يرفرف في الريح.

تصبح الحلقات مترابطة من خلال الانطباعات التي تولدّها في ذهن الجمهور. فمبدئياً لا يبدو أنه توجد علاقة بين خطب ود أنغاراد وزيارتها لغرفيد، لكن الرابط يصبح جلياً مع الحلقة الأخيرة، وهو المال، الذي لا يعني شيئاً لأنغاراد ولكنه يعني الكثير جداً للقسيس. وباختيارها إيفانز، تكون قد اختارت ما يعتبره غرفيد مطلباً مسبقاً للزواج. وحماقة اختيارها تظهر في الزفاف العديم البهجة، أما مأساة اختيارها، فإنها تنعكس على وجه القسيس وهو يراقب المشاركين في الزفاف وهم ينصرفون.

المقطع الترابطي

في **المقطع الترابطي** ترتبط المَشاهد من خلال شيء معين أو سلسلة من الأشياء. وفي مقطع آخر في فيلم **سيئ السمعة** تنوي أليشا، التي أُغرمت بدلفن، إعداد عشاء حميم يقتصر عليهما. وحين يغادر دلفن للذهاب إلى مقر عمله، تطلب أليشا منه إحضار شيء من النبيذ. وفي المشهد التالي، يدخل دلفن مكتب المُشْرِف ومعه زجاجة شمبانيا، يتركها على طاولة المكتب. وحين يكتشف أن مهمة أليشا تتطلب منها إغواء سباستيان Sebastian ينزعج إلى حد أنه ينسى الشمبانيا. وينتهي المشهد الثاني بلقطة مقربة للزجاجة. وفي المشهد الثالث، يكون دلفن قد عاد إلى شقة أليشا، حيث احترق العشاء، ولا يوجد أي مشروب لإنقاذ الأمسية. وهو ينظر حوله بحثاً عن الشمبانيا، ويتمتم: «أظن أنني نسيتها في مكان ما». وتلتحم هذه الحلقات الثلاث في مقطع واحد يمكن تسميته «العشاء الذي أُفسد»، ويمكن تسمية المشاهد الثلاثة «اقتراح إحضار الزجاجة»، و«شراء الزجاجة»، و«نسيان الزجاجة». فالزجاجة هي شيء يوحّد المقطع، واللقطة المقربة للزجاجة في المشهد الثاني تربط المشهدين الأول والثالث، وتضعهما تحت التركيز الدرامي.

وفي مقطع يختتم فيلماً آخر لهتشكوك، هو **شمال – شمال غربي**، نرى إيف كندول Eve Kendall (إيفا ماري سينت Eva Marie Saint) تمسك بيد روجر ثورنهيل Roger Thornhill (كاري غرانت Cary Grant) لتحاشي الانزلاق من جبل رشمور Rushmore. ويشجعها ثورنهيل على «البقاء في مكانها» بعد أن عرض عليها مؤخراً الزواج. وفي واحد من أنجح الانتقالات في الأفلام، فإن اليد التي كانت إيف متمسكة بها لتوها تساعدها الآن على الصعود إلى المضجع العلوي من مقصورة على قطار من خط القرن العشرين. وبدون أن يلحظ المشاهدون، تغير المشهد من جبل رشمور إلى مقصورة القطار. وكانت يد ثورنهيل هي الصورة الموحَّدة، فقد أنقذت إيف من الموت وحافظت عليها من أجل الزواج.

مقطع المونتاج

كلمة **مونتاج** لها عدة معان. وحين تستعمل الكلمة لوصف مقطع من فيلم، يمكن تعريفها بأنها سلسلة من اللقطات المرتبة وفق ترتيب معين من أجل غرض معين. وفي مقطع المونتاج، تُرَتَّب المَشاهد كي يتبع أحدها الآخر متتالية بسرعة، بحيث تقلص حدثاً او عدة أحداث إلى ما يقارب الثانيتين من زمن الشاشة. في **الشيطان يرتدي برادا** (٢٠٠٦) يرد تعاقب للقطات تظهر ميراندا بريستلي Miranda Priestly (مِريل ستريب) – رئيسة تحرير مرعبة لمجلة أزياء – وهي تلقي معطفها وحقيبتها على مكتب مساعدتها أندي Andy (آن هاثاواي Anne Hathaway) كل صباح. ويغطي المقطع عدة أسابيع تتعلم خلالها أندي أشياء عن صناعة الأزياء، التي ترفضها في النهاية، مفضلة أن تعمل في مجال الصحافة. وهذا مونتاج محض – مجرد سلسلة من اللقطات التي تغطي فترة زمنية – ولا شيء أكثر من ذلك. وهناك أيضاً نوع محدد من المونتاج يطلق عليه اسم **المونتاج الأمريكي** لأنه كان بارزاً في الأفلام الأمريكية في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين. في المونتاج الأمريكي، يتقوض الزمن بينما تمتزج اللقطات معاً، أو تمحو إحداها الأخرى، أو تُركَّب الواحدة منها فوق الأخرى. وقد يتألف مونتاج أمريكي نموذجي من

أوراق تقويم تطير في الفضاء بينما تتعاقب الشهور، في حين تعلن العناوين الرئيسية في الصحف - التي تُركَّب فوق أوراق التقويم – عن الأحداث الرئيسية في تلك الفترة الزمنية. ومثال آخر عن المونتاج الأمريكي قد يكون صحفاً تدور عبر الشاشة وتعلن عن جريمة قتل، وتمحو العناوين الرئيسية أحدها الآخر. وأثناء المحاكمة، تحل لقطة محل أخرى. تضمحل صورة وجه قاضٍ ليظهر وجه المتهم، ثم يظهر فوقه وجه زوجته المعذبة، وفوق وجهها وجه القاتل الحقيقي. وحين ينتهي المونتاج، يُستأنَف الحدث.

يمكن لمقطع المونتاج أن يشمل عناصر من كلا المقطعين الخطي والترابطي. فمقطع المونتاج الذي يضغط عقداً كاملاً في عشر ثوان يمكن أن يكون خطياً في ترتيبه الزمني. وقد كان مونتاج الحرب العالمية الثانية شائعاً في أفلام العقد الخامس من القرن الماضي. فأولاً يشاهد المرء عنواناً رئيسياً عن الهجوم الياباني على بيرل هاربر Pearl Harbor، ثم تعدّد العناوين التالية المعارك الرئيسية، ويعلن آخر العناوين عن استسلام اليابان.

كما يمكن أن توحّد الصور مقطع مونتاج. على سبيل المثال، يجمع مونتاج الجولة في واشنطن في فيلم **السيد سميث يذهب إلى واشنطن** لقطات لمبنى الكونغرس والبيت الأبيض وصرح واشنطن ونصب لنكولن، ومقتطفات من خطاب لينكولن التدشيني لفترة رئاسته الثانية وخطاب غيتيسبرغ(*)، وهذه كلها ترتبط بالديمقراطية الأمريكية.

من لقطة إلى لقطة

من أجل تكوين مقاطع ومَشاهد، لا بد أن يقرر صانعو الأفلام كيف يرتبون سلسلة من اللقطات بحيث تتبع الواحدة منها الأخرى. ويستطيع صانعو الأفلام الانتقال من لقطة إلى أخرى إما باستعمال قطع أو انتقال.

(*) يعتبر الأمريكيون خطاب غيتيسبرغ Gettysburg أحد أعظم الخطابات في تاريخهم، وهو خطاب ألقاه أبراهام لينكولن أثناء الحرب الأهلية الأمريكية في عام ١٨٦٣. (المترجم)

القطوع

كلمة **قطع** هي أكثر مصطلحات الأفلام شيوعاً في الاستعمال. فقد تكون أمراً يصيح به المخرج لإنهاء لقطة («قطع! Cut!») أو قد تعني شريط فيلم أو مفصلاً بين لقطتين مختلفتين. والكلمة الإنجليزية cut تستعمل أيضاً بمعنى «نسخة» للحديث عن الفيلم في مراحله المختلفة، فعبارة **نسخة أولية** تشير إلى إحدى أبكر نسخ الفيلم، و**نسخة المخرج** هي الفيلم كما تصوّره المخرج، و**النسخة النهائية** هي النسخة التي سيراها الجمهور.

في سياق هذا الفصل **القطع** هو ربط لقطتين منفصلتين بحيث تحل الثانية على الفور محل الأولى، وتظهر شيئاً لم تظهره اللقطة السابقة. وتوجد ستة أنواع أساسية من القطع: القطع المباشر، والتباين، والتقاطع (الموازي)، والقفز، والشكل، والتلاؤم.

في **القطع المباشر**، تحل لقطة على الفور محل لقطة سابقة. والقطع المباشر هو أكثر أنواع القطع شيوعاَ. في فيلم **السيدة إيف**، يقطع برستون سترجيس من لقطة تصور تشارلي بايك Charlie Pike (هنري فوندا Henry Fonda) وهو جالس إلى طاولة في غرفة طعام على ظهر سفينة (اللقطة أ) إلى مجموعة من النساء يحدقن نحوه (اللقطة ب). وفي نهاية فيلم تشارلز لوتون Charles Laughton **ليلة الصياد** (١٩٥٥)، يقطع لوتون من لقطة لريتشل Rachel (ليليان غيش) تتحدث فيها عن براءة الأطفال إلى لقطة لمنزلها من الخارج وقد جعله الثلج المنهمر غريب المنظر. والقطع هنا هو طريقة بصرية للقول إن الأطفال وجدوا الدفء والأمان في بيت ريتشل.

وفي **قطع التباين**، تحل صور إحداها محل الأخرى، وتكون مختلفة في طبيعتها. في فيلم هاسكل وكسلر **متوسط البرودة**، يقطع المخرج من ممرضة ومصور تلفزيوني يمارسان الحب إلى لقطة تصور مدرِّسة داخل شقتها في شيكاغو. ومن الناحية الدرامية، هذا القطع ذو معنى لأن حياة المصور

والمدرسة سترتبط عما قريب. لكن اللقطة أيضاً تسلط الضوء على التباين بين الإمرأتين في حياة الرجل: ممرضة جذابة لكنها مبتذلة، ومدرسة لا تتمتع بالجمال لكنها مخلصة.

ويقدّم **قطع التوازي** (ويعرف أيضاً باسم **القطع التقاطعي** أو **القطع المتداخل**) حدثين متزامنين. في **المخرّب** تتقاطع محاولة لتدمير بارجة حربية عند تدشينها مع احتفال التدشين نفسه. وفي فيلم آخر لهتشكوك، وهو **غريبان في قطار** (١٩٥١)، يقطع المخرج بشكل تقاطعي بين مباراة تنس يحاول غاي Guy (فارلي غرينجر Farley Granger) مستميتاً أن ينهيها ومحاولة المريض النفسي برونو Bruno (روبرت ووكر Robert Walker) المحمومة لاستعادة ولاعة غاي من أجل ربط الأخير بقتل زوجته، مع أن برونو هو الذي قتل زوجة غاي.

وينتهي **العرّاب** بأحد أمثلة القطع التقاطعي الأكثر إثارة للقشعريرة في الأفلام. إذ أن مَشاهد من تعميد ابن أخت مايكل كورليوني Michael Corleone تتقاطع مع سلسلة من جرائم القتل الذي أمر مايكل بها. ففي الوقت نفسه الذي يشهد مايكل فيه احتفالاً دينياً، ويصبح رسمياً عراب ابن أخته، يشاهد الجمهور اغتيالات المافيا التي تؤدي إلى موت أعداء مايكل، بمن فيهم صهره كارلو Carlo، والد الطفل.

وانقطاع الاستمرار الذي يترك فجوة في الحدث هو **قطع القفز**. في فيلم **العزيزة** (١٩٦٥)، بعد لقطة لرجل وامرأة يبعدان حوالي عشرين ياردة من مدخل أحد الأبنية، تأتي لقطة لهما وهما يدخلان من الباب إلى داخل البناء. من الواضح أنه لا يجب إظهار كل شيء في مشهد أو مقطع معين، لكن يمكن للإفراط في قطع القفز أن يعطي الفيلم التسلسل الذي يتصف به الشريط الكاريكاتيري. من ناحية أخرى، حين يقوم مخرج مطّلع باستخدام قطع القفز فمن المحتمل أن يكون لديه سبب لذلك. ففي فيلم جان لوك غودار **منقطع الأنفاس** (١٩٥٩) يطلق الشخص الرئيسي النار على شرطي في مرسيليا،

ويجري عبر أحد الحقول، ويظهر في باريس. وغودار صانع أفلام موهوب إلى حد لا يمكن معه أن يكسر تسلسل الأحداث بلا سبب. و**منقطع الأنفاس** هو من نوع الأفلام التي تسترعي الانتباه. وهو مهدى إلى أفلام مونوغرام Monogram التي كانت تنتج أفلاماً منخفضة الميزانية في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين. ويعيد غودار خلق أسلوب الفيلم الأمريكي ذي الميزانية المنخفضة التي يمكن لأحد الأشخاص فيها أن ينتقل من موقع إلى آخر بدون أن يراه المُشاهد أثناء انتقاله.

و**القطع الشكلي** هو قطع من شيء إلى آخر يشبهه في الشكل. ففي فيلم إدغار أولمر Edgar G. Ulmer **تحويلة** (١٩٤٦) هناك قطع من اسطوانة موسيقية في جهاز يعمل بالنقود إلى جلدة طبل: شيء دائري الشكل يحل محل شكل دائري آخر.

و**قطع المطابقة** شبيه بالقطع الشكلي، ففيه تكمل إحدى اللقطات الأخرى أو تتلاءم معها، وتتبعها بسلاسة شديدة إلى درجة أنه لا يبدو أن هناك قطع في التسلسل فيما يخص الزمان والمكان، رغم أن التسلسل ينقطع في كثير من الأحيان. لكن إذا كان المقصود بالقطع أن يأخذنا إلى إطار زمني مختلف، فمن الضروري القيام به على نحو طبيعي بحيث لا نكاد نلحظه. وكمثال على ذلك، يستخدم ستيفن سبيلبرغ في فيلم **إنديانا جونز والحملة الأخيرة** (١٩٨٩) قطع مطابقة لنقل إنديانا من الصِّبا إلى الرجولة. في اللقطة الأولى، يحنّي إنديانا الصبي (ريفر فينيكس River Phoenix) رأسه ليتلقى القبعة الشهيرة، وحين يرتفع الرأس، يكون إنديانا الرجل (هاريسون فورد Harrison Ford) هو الذي يضع القبعة. وقد تكون أشهر مطابقة في الأفلام هي القطع في فيلم ستانلي كوبريك في **٢٠٠١: رحلة فضائية** (١٩٦٨) حين يرمي أحد القردة عظمة في الهواء في إحدى اللقطات وتظهر سفينة فضائية في اللقطة التالية. فقطع المطابقة هذا يختصر تاريخ التطور في صورتين.

الانتقالات

في القطع لا يوجد جسر بين اللقطات، وإنما تحل لقطة ببساطة محل الأخرى. ولكن كما يستعمل الكتاب كلمات وعبارات انتقالية مثل **ولكن**، و**علاوة على ذلك**، و**في الواقع** لتكون جسراً بين فكرتين، يستعمل صانعو الأفلام **الانتقالات** لتكون جسراً بين مشهدين. ومثلما يستطيع المرء رؤية العبارات الانتقالية، فهو يستطيع أيضاً رؤية الوسائل الانتقالية في الفيلم لأنها أسهل على الملاحظة من القطع. والوسائل الانتقالية الرئيسية المستخدمة في الأفلام هي ما يلي:



هاري دلفن، الضيف غير المدعو إلى حفلة أليشا (إنغريد برغمان) في **سيئ السمعة**. سيستخدم هتشكوك اختفاء تدريجياً على رأس غرانت من الخلف وظهوراً تدريجياً لوجهه.

الاختفاء(*). **الاختفاء التدريجي** هو أبسط أنواع الانتقال. فالنور يتضاءل وتظلم الشاشة أو تتحول إلى لون آخر. وإنغمار برغمان مثلاً يحول الشاشة

(*) الكلمة الإنجليزية هي fade التي يقسمها المؤلف إلى fade-out التي ترجمتها هنا بعبارة الاختفاء التدريجي و fade-in التي ترجمتها بعبارة الظهور التدريجي. (المترجم)

تدريجياً إلى اللون الأحمر في **صرخات وهمسات** (١٩٧٢)، وفي **نهر ميستيك** (٢٠٠٣) يحوّل كلنت إيستوود Clint Eastwood الشاشة تدريجياً إلى اللون الأبيض بعد أن يطلق جيمي Jimmy (شون بِن Sean Penn) النار على ديف بويل Dave Boyle (تيم روبنز Tim Robbins). والعكس هو **الظهور التدريجي**، حيث تزداد الإضاءة وتظهر الصورة شيئاً فشيئاً على الشاشة. وبصورة عامة يشير مصطلح **الاختفاء** إلى الاختفاء التدريجي. ومعظم حالات الاختفاء التدريجي ليست أكثر عمقاً من مجرد شاشة فارغة، لكن يمكن لبعضها أن ينهي أحد الأحداث نهاية فنية، تماماً كما ينطق الخطيب الموهوب جملة ختامية. ومن الأمثلة الإيضاحية الجيدة الاختفاء التدريجي الأول في فيلم وليام وايلر **السيدة مينيفر** *Mrs Miniver*. فالمقطع الأول يغطي يوماً من حياة عائلة مينيفر، حيث يشعر كلا الزوج والزوجة بالذنب بسبب شراء شيء قد يجد الطرف الآخر في شرائه شيئاً من الطيش: فكاي Kay (غرير غارسون Greer Garson) اشترت قبعة جديدة، واشترى كلِم Clem (وولتر بيدجن) سيارة جديدة. وفي نهاية النهار، تدور آلة التصوير حول غرفة النوم، وتتوقف عند القبعة المعلقة بأناقة على عمود السرير. ويختفي المشهد تدريجياً مع صورة ظلية للقبعة. والاختفاء على صورة القبعة يكمل دائرة يرسمها المقطع، فهو يبدأ بشراء القبعة، وينتهي بعرضها. ونحن نبتسم عند هذا الاختفاء شاعرين بالمتعة نفسها التي نشعر بها حين يبدأ خطاب وينتهي بالصورة نفسها. لكننا نبتسم أيضاً لما فيه من حكمة، فهو يمثل أحد هذه الانتصارات المنزلية الصغيرة التي تبدو أكثر أهمية في نهاية اليوم مما بدت في بدايته.

في المسرح، قد تنتشر الظلمة على خشبة المسرح بين مشهدين، بل قد تُسدل الستارة بينهما للدلالة على مرور الوقت. وفي الفيلم يمكن للاختفاء أن يؤدي هذه الوظيفة نفسها. والاختفاء الأول في **سيئ السمعة** يأتي في لحظة درامية جداً. فهناك ضيف غير معروف في حفلة أليشا، يجلس وظهره نحو آلة التصوير. وما يدعو للاستغراب أنه يبقى بعد أن يغادر جميع الآخرين. ويلجأ هتشكوك إلى اختفاء تدريجي على ظهر الرجل وظهور تدريجي على وجهه، الذي هو في الواقع وجه كاري غرانت. وسبب استعمال هتشكوك هذا

الاختفاء الذي يقاطع الحفلة هو الإشارة إلى مرور بعض الوقت، لكن الاختفاء هو أيضاً طريقة ذكية لتقديم بطل الفيلم بربط مشهدين يظهر فيهما، أحدهما ينتهي وظهره مدار لآلة التصوير، ويبدأ الثاني مع ظهور وجهه في الصورة. ويساعد الاختفاء على توليد إيقاع طبيعي.

كما يمكن أن يكون الاختفاء تعليقياً أيضاً. في فيلم **السيد سكفنغتون** *Mr. Skeffington* (١٩٤٤)، تجمع فاني Fanny سكفنغتون (بيتي ديفيز) التي بدأت تهرم خطابها السابقين، الذين هم إما متزوجون الآن أو آخذون في الصلع. ويضمحل المشهد تدريجياً مع دخول الرجال غرفة الطعام ثم يظهر تدريجياً ليكشف عن قبعة رجل وقفازيه. صاحب القبعة والقفازين هو إدوارد Edward (جيروم كوان)، وهو خاطب أصابه الفقر وعاد ليخطب ود فاني. ويتيح لنا الاختفاء التدريجي رؤية الرابطة بين المشهدين. في المشهد الأول، دعت فاني خطابها إلى العشاء لتطمئن نفسها أنها ما زالت محتفظة بجمالها. لكن إدوارد ليس مهتماً بجمالها الذي لم يعد موجوداً، بل بمالها الذي لم يعد موجوداً أيضاً لكنه لا يعرف ذلك. وما يحدث هو أن مشهداً تمثيلياً يختفي تدريجياً ليظهر تدريجياً مشهد تمثيلي آخر. ولو استخدِم قطع لما حمل الفكرة نفسها في أن تمثيلية هزلية تتبع من تمثيلية هزلية أخرى.

الاستبدال. يعني الاختفاء رسم حدّ، مشيراً إلى نهاية مقطع روائي. أما **الاستبدال** فيعني حلول لقطة تدريجياً محل لقطة أخرى. يقوم هذا النوع من الانتقال، الذي تندمج فيه الصورة المنتهية مع الصورة المبتدئة، بوظائف متنوعة. فأحياناً يتمتع الاستبدال ببساطة بالقدرة على التعبير عن «في أثناء ذلك» أو «فيما بعد». وفي **شمال – شمال شرقي**، يستخدم هتشكوك استبدال لقطة لروجر ثورنهيل وهو يرشو أمه للحصول على مفتاح من موظف الاستقبال في فندق بحيث تندمج مع لقطة لرجلين يسيران نحو الغرفة التي كان ثورنهيل حريصاً على دخولها.

ويمكن أن يعني الاستبدال أيضاً: «نُفِّذ فور النطق به». ففور طلب رئيسة الراهبات مقابلة برناديت Bernadette في فيلم **أغنية برناديت** (١٩٤٣) تستبدل

اللقطة بأخرى لغرفة برناديت. وفي فيلم ماكس أوفلس **سجينة** (١٩٤٩) تبهت صورة امرأة تحدق في صورة عارضة أزياء ترتدي معطفاً من الفراء وتندمج مع لقطة للمرأة وقد أصبحت نفسها عارضة أزياء ترتدي الفراء.

متى يكون الاستبدال انتقالاً ومتى يكون أكثر من انتقال؟ هذا سؤال يشبه أن نسأل متى تكون الكلمة مجرد إشارة متعارف عليها ومتى تكون رمزاً. من الممكن أن يكون الماء مجرد سائل، أو يمكن أن يكون إشارة إلى الولادة، أو البعث، أو الخصب. هذا يعتمد على السياق: في قصائد ت. س. إليوت لا يكون الماء مجرد ماء أبداً. والأمر نفسه صحيح عن الاستبدال، فما يعنيه – إذا عنى في الواقع أي شيء – أمر يحدده السياق. والاستبدال في **شمال – شمال غربي** هو مجرد وسيلة لنقل شخصيتين من بهو الفندق إلى أحد الأدوار.

لكن عندما تمتزج صورتان بطريقة تجعل اتحادهما يشكل معادلة رمزية، فإن النتيجة هي استبدال مجازي المعنى. وهذا شكل بصري من **المجاز المرسل** (أو **الكناية** التي يشبهها المجاز المرسل إلى حد كبير)، وهي من أشكال الصور المجازية التي يستخدم فيها الجزء كبديل يعبر عن الكل، ومثال عليها القول «فلان طلب **يد** فلانة»، أو تحل فيه إشارة محل الشيء المعني، مثل كلمة **أخضر** بمعنى «الطريق مفتوح». وكثيراً ما نستعمل هذه الصورة المجازية دون أن نلحظ ذلك، مثل «صدر عن المقام السامي» حيث كلمة المقام تعني الملك، أو «وكان عيناً له ترصد كل شيء»، حيث العين تعني الشخص المراقِب أو الجاسوس[*].

في فيلم **زوجتا السيد كارول** (١٩٤٧)، يلعب همفري بوغارت دور جيفري كارول Geoffrey Caroll الذي يسمم زوجته. في أوائل الفيلم، تكتشف سالي Sally (باربرا ستانويك) رسالة سقطت منه يخاطب فيها زوجته. ولأن سالي مغرمة بجيفري فإنها تسأله عن زواجه، فيجيبها أنه

(*) استبدلتُ الأمثلة التي يوردها المؤلف باللغة الإنجليزية بأمثلة من اللغة العربية، لأن المعنى المجازي للكنايات الإنجليزية يضيع في الترجمة. (المترجم)

على وشك تطليق زوجته. وتستبدل صورة الرسالة بلقطة لرزمة من السم ملفوفة بعناية اشتراها جيفري قبل قليل من صيدلي. وتنتج عن اندماج الصورتين، الرسالة والرزمة، المعادلة: السيدة كارول + الرزمة = الموت. فاستبدال ظرف عليه اسم امرأة ليصبح سماً – وهو الأداة التي ستحولها إلى مجرد اسم – يعتبر لمسة بارعة.

وأمثلة الاستبدال في أفلام جورج ستيفنس تولّد تأثيراً مثل خلط القشطة مع الحليب بشكل متجانس. في فيلم **شين**، حين ينجح ستاريت Starrett (فان هفلن Van Heflin) وشين (ألن لاد Alan Ladd) في اقتلاع جذع شجرة شديد القسوة، يمزج ستيفنس ببطء وجهيهما المنتصرين مع المنظر الطبيعي، ما يجعل الرجلين والطبيعة كلاً واحداً. وفي وقت لاحق، حين يراقب ستاريت منزل مزارع حصل على أرضه من الدولة وهو يحترق، يجعل ستيفنس وجهه الناقم يمتزج عن طريق الاستبدال مع المنزل المحترق. والمعادلتان الناجمتان عن ذلك – وهما: الإنسان + الطبيعة = الإنسان الطبيعي، والوجه + المنزل المحترق = غضب عارم – لا تطوران الحبكة، بل الغرض منهما هو إيضاح أحد مواضيع الفيلم الرئيسية: وحدة الروّاد مع الطبيعة التي تمكنهم من أن يصبحوا جزءاً من كل شيء يرونه أو يفعلونه.

ويمكن للاستبدال في بعض الأحيان أن يكون له تأثير **التنبؤ الدرامي** إذا كان صانع الفيلم يحضّر المشاهدين للأحداث التالية بالتلميح إلى نتيجتها قبل حدوثها. في فيلم جوزيف لوسي Joseph Losey **الملك والدولة** (١٩٦٤)، تستبدل جمجمة ملطخة بالوحل بصورة جندي يعزف الهارمونيكا. هذا الاستبدال ينبئ بمصير الجندي، الذي يموت فيما بعد في الوحل، وقد أُسكِت عزفه بطلقة من مسدس تطلق في فمه.

كما يستطيع الاستبدال أن يسترجع الأحداث بصورة مختصرة. في نهاية فيلم بيتر بوغدانوفتش Peter Bogdanovich **آخر عرض سينمائي** (١٩٧١) يعود سَني Sonny (تيموثي بتومز Timothy Bottoms) إلى منزل

روث بوبر Ruth Popper (كلوريس ليتشمان Cloris Leachman)، زوجة المدرّب، التي كان له علاقة معها. وقد أغلقت دار السينما أبوابها إلى الأبد، وسام Sam «الأسد» وبيلي مَيِّتان، ودوين Duane في طريقه إلى كوريا. كل ما تبقى هو روث والبلدة الموحشة في تكساس حيث تتدحرج كتل النبات الشوكي في الشارع الرئيسي. وبينما ينظر سَني وروث أحدهما إلى الآخر، تصوغ أعينهما الرابطة الوحيدة التي يمكن أن تجمعهما: الشعور بالوحدة. في تلك اللحظة تستبدل صورة سَني وروث بصورة البلدة وأراضي تكساس المنبسطة الشاسعة. لا فرق هناك بين شاب لا توقعات لديه، وامرأة في منتصف العمر خالية من الأمل، وبلدة بلا مستقبل. لقد أصبح مصيرهم واحداً.

وعند نهاية فيلم **منطقة كولورادو** (١٩٤٩) الذي هو نسخة جديدة أخرجها راول والش من فيلمه السابق الناجح **أعالي سييرا** (١٩٤١) من أفلام الغرب الأمريكي، تستبدل صورة يدي وِس Wes (جويل ماكري Joel McCrea) وكولورادو (فرجينيا مايو Virginia Mayo) وهما تتلامسان بعد الموت بلقطة جرس يقرع. لا يربط هذا الاستبدال صورتين بقدر ما يربط حادثين تمثلهما يدا الحبيبين والجرس. ففي وقت سابق، كان وِس قد خبّأ مالاً مسروقاً في كنيسة مهجورة. وبعد موت وس وكولورادو، يكتشف أحد القساوسة المال ويستخدمه لترميم جرس الكنيسة، بعد أن يخبر أهل القرية أنه هدية من الحبيبين اللذين توفيا.

الاستبدال الشكلي. يمكن لصانع الفيلم أن يمزج صورتين لهما الشكل نفسه أو الخطوط الخارجية نفسها من خلال عملية **استبدال شكلي**. في كثير من الأحيان يقتصر تأثير الاستبدال الشكلي على سهولته على النظر. على سبيل المثال في فيلم **جين إير**، تندمج صورة دمية على شكل راقصة باليه موضوعة على صندوق موسيقى مع فتاة صغيرة ترتدي الزي نفسه. وفي فيلم مرفين ليروي Mervyn LeRoy **أنا هارب من مجموعة سجناء** (١٩٣٢)، تندمج

صورة قاض يضرب بمطرقته مع صورة مطرقة تدق المسمار في قيد أحد السجناء، وهو السجين الذي حكم عليه القاضي في المشهد السابق بالأشغال الشاقة لمدة عشر سنوات. ومن جهة أخرى يمكن أن تكون للاستبدال الشكلي علاقة مباشرة بالحبكة. في فيلم هتشكوك **الرجل الخطأ** يُتَّهَم عازف موسيقي يعزف الجاز (هنري فوندا) تهمة باطلة بارتكاب سرقة مسلحة. وبينما يقف العازف ليصلي أما صورة يسوع المسيح، تتغير الصورة تدريجياً لتظهر رجلاً يسير في شارع مظلم. ثم يندمج رأس الرجل برأس العازف. هذا الرجل الذي يتلاءم شكل رأسه مع رأس العازف هو المجرم الحقيقي. ويبين الاستبدال هنا مدى سهولة الخلط بين البريء والمذنب، فهو مجرد مسألة تركيب وجه فوق وجه آخر.

إن قرار القطع أو الاستبدال، أو الجمع بين العمليتين، هو خيار المخرج. وفي **العراب: الجزء الثاني** يختار فرانسيس فورد كوبولا Francis Ford Coppola أن يشبك معاً حياة فيتو كورليوني Vito Corleone (روبرت دينيرو) مع حياة ابنه مايكل (آل باشينو) بتحديد كل منهما بفترة زمنية معينة (١٩٠٥–١٩٢٥ بالنسبة لفيتو، و١٩٥٥–١٩٥٩ بالنسبة لمايكل). ويتنقل الفيلم



قتل دون سيشيو Don Ciccio في فيلم
فرانسيس فورد كوبولا **العراب**: **الجزء الثاني** (١٩٧٤).

ذهاباً وإياباً بين الماضي والحاضر. أول مرة يحدث الانتقال فيها هي أثناء وضع مايكل ابنه في السرير، فعلى نحو بطيء تستبدل الصورة بصورة فيتو في عام ١٩١٧ وهو يضع سَني، أخا مايكل، في السرير. وحين يريد كوبولا إظهار التباين بين أسلوب حياة مايكل المسعور وأسلوب حياة والده الأكثر استرخاء، فإنه يستعمل القطع. ولكن في حالات أكثر، يستخدم كوبولا الاستبدال التدريجي للانتقال من الحاضر إلى الماضي وبالعكس. مثال على ذلك، حين يعلم مايكل أن زوجته كاي Kay قد أسقطت حملها، وهو ما يتبين فيما بعد أنه إجهاض متعمد، ينتقل كوبولا بالاستبدال إلى فيتو وهو يحوم حول أخي مايكل الأكبر فريدو Fredo المريض بذات الرئة. وينهي كوبولا هذه باسترجاع الماضي بصورة مايكل الصغير على حضن فيتو، لكنه يقطع بعد ذلك إلى سيارة تشق طريقها على طريق شتائي وتدخل عبر البوابة المهيبة لمنزل مايكل على بحيرة تاهو Tahoe. ويقودنا القطع إلى حاضر خال من الحب إلى درجة أن كاي لا تتكبد عناء حتى رفع بصرها عما تخيطه لتحيي زوجها. وقلما قام صانع أفلام بالتنقل بين أسلوبي الاستبدال والقطع على النحو المبدع الذي حققه كوبولا.

الماسح. في العقدين الثامن والتاسع من القرن العشرين كانت برامج التلفزيون الإخبارية تستعمل في كثير من الأحيان خطاً يسير عمودياً عبر الشاشة للانتقال من خبر إلى آخر. ذلك الخط العمودي هو **ماسح**، وفي العقدين الرابع والخامس كان الماسح أكثر أساليب الانتقال أناقة. وبما أن الشاشة مستطيلة، فإن من الممكن للماسح أن يتحرك عمودياً أو أفقياً أو قطرياً، ويمكنه أن يولّد تأثيراً مسرحياً بالصعود والهبوط وكأنه ستارة علوية.

أحياناً تُكْمِل الماسحات أحدها الآخر، إذ تنتهي إحدى اللقطات بماسح يتحرك من اليسار إلى اليمين، وتنتهي اللقطة التالية بماسح من اليمين إلى اليسار. ويمكن العثور على أفضل مثال على الماسحات المكمِّلة في بداية فيلم **الفتاة التافهة** (١٩٥٠).

وباعتبار الماسح أكثر سلاسة من القطع وأسرع من الاستبدال، فهو مثالي لتقديم سلسلة من الأحداث في تعاقب سريع. وفي كثير من الأحيان يُستخْدَم الماسح في المقاطع الافتتاحية في أفلام فرانك كابرا التي أنتجها استوديو كولومبيا في العقد الرابع من القرن العشرين، وبصورة خاصة المقاطع الافتتاحية في **حدث ذات ليلة** و**السيد ديدز يذهب إلى المدينة** و**السيد سميث يذهب إلى واشنطن**. وفي مقطع الخط اليدوي في **السيد سميث يذهب إلى واشنطن** على سبيل المثال، يشهد خبير بعد آخر على صحة توقيع جِف سميث Jeff Smith. وبعد أن يتكلم كلّ خبير، يقوم كابرا ببساطة بمسحه من على الشاشة، مصوّراً بذلك تفاهة التحقيق.

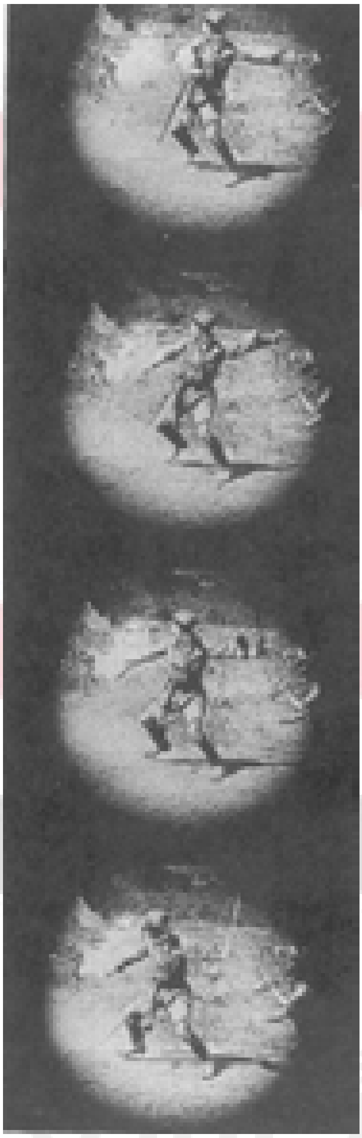
ويظهر استخدام روبن ماموليان الممتاز للماسح في فيلم **الدكتور جيكل والسيد هايد**. فبعد أن يتحول جيكل (فريدريك مارش Fredeic March) إلى هايد، يهيم على وجهه في الليل، تاركاً خطيبته موريل كارو Muriel Carew (روز هوبارت Rose Hobart)، التي تتوقع حضوره حفلة العشاء التي تقيمها. ينفتح ماسح على شكل مروحة، ويقسم الشاشة إلى مثلثين: على اليسار يظهر جيكل وهو يترك المكان، وعلى اليمين تظهر الحفلة. وحين يغادر جيكل دار عائلة كارو، يستخدم ماموليان الماسح ليخرجه من الشاشة التي تتسع بحيث يظهر ضيوف الحفلة وموريل القلقة. عند تلك النقطة تنقسم الشاشة قطرياً مرة أخرى: على اليمين تظهر أيفي Ivy (مريام هوبكنز Miriam Hopkins)، المرأة التي سيقتلها جيكل، وهي ترشف الشمبانيا، وعلى اليسار تظهر موريل، المرأة التي يتشوق جيكل للزواج منها. يقوم الماسح بوظيفة قطع موازٍ، إذ يعلمنا أنه في الوقت الذي تكون موريل فيه في حفلتها، تكون أيفي في بيتها. لكن الشاشة المنقسمة تمثّل أيضاً المرأة المثالية كما يراها البطل، وهي كالشاشة مقسومة إلى نصفين. ومن الملائم تماماً أن يكون لرجل مزدوج (جيكل / هايد) امرأة مزدوجة (أيفي / موريل).

وحين يصيح والد موربيل الشديد الغضب بسبب غياب جيكل: «موربيل، عليك أن تقطعي كل علاقة لك بذلك الرجل»، يبدأ ماسح بتحريكه من يسار الشاشة إلى وسطها بحيث يظهر الرجل المعني نفسه. لكن الشخص الذي نراه ليس جيكل، بل هايد. والماسح هنا هو تعليق ساخر على سورة غضب الأب، فمن الواضح أنه لم يقصد أن على موربيل ألا يكون لها أية علاقة بهايد (الذي لا يمكنه معرفته) وإنما بجيكل. لكن في تلك اللحظة جيكل هو هايد.

الحدقة. يظهر جبل رشمور – كما يُرى من خلال منظار مكبر في **شمال – شمال غربي** – داخل دائرة في وسط شاشة معتمة. هذه لقطة **تغطية**، أو إذا توخينا الدقة، هي **لقطة حدقة**، التي يعتم فيها كل شيء باستثناء ما يبدو للعين عبر منظار مكبر. ومن الممكن تغيير الإطار كي يحاكي أشكالاً أخرى، مثل المنظر من خلال فتحة مفتاح، أو من خلال منظار أوبرا، أو من خلال منظار غواصة، وذلك وفقاً لما يريد المخرج أن يراه المشاهدون.

كما يمكن للمخرج أن يفتح الحدقة وأن يغلقها. ويتألف **انفتاح الحدقة** من فتح الإطار المعتم بدائرة من الضوء تزداد اتساعاً إلى أن تملأ الصورة الإطار. و**انغلاق الحدقة** هو العكس، إذ يبدو وكأن الظلمة تتسرب إلى الإطار من كل جانب، ما يجبر الصورة المتضائلة على احتلال جزء من الإطار إلى أن تصبح مجرد ذرّة، ثم تختفي.

ويمكن للمخرج أن يحرك آلة التصوير لتقترب من مشهد ما أو تبتعد عنه، كما يمكنه استخدام تزويم الاقتراب أو تزويم الابتعاد، ولكن لا يوجد شيء مثل الحدقة في فتح الإطار. وفي فيلم **مولد أمة** استخدم غريفيث الحدقة ببراعة تحبس الأنفاس لتصوير مسيرة شيرمان Sherman نحو البحر. فالإطار يفتح على الزاوية اليسرى العليا ليكشف عن أم وأطفالها فوق تلّ. في البداية لا نعرف سبب تجمّعهم خائفين، لكن مع فتح الإطار نرى جنود شيرمان في الوادي تحتهم. وفي **التحامل** يكشف غريفيث عن روعة بابل بتوسيع الإطار، مبتدئاً من الزاوية اليمنى السفلى.



إطار مكبر للقطة حدقة من فيلم **مولد أمة**.

في لقطة الحدقة تظهر الصورة ضمن دائرة على شاشة معتمة، باستثناء تلك الدائرة.

تكون لقطة الحدقة مؤثرة بشكل خاص في مَشاهد الموت. فمن الممكن لإغلاق الحدقة أن يوحي بالموت بسبب الظلمة التي تزحف على الصورة، مقلصة الصورة إلى رأس دبوس وبعدها تتلاشى كلياً. وقد اختار أورسون ويلز

الحدقة لترمز إلى كلا موت ويلبر مينافر Wilbur Minafer وانتهاء عصر الحصان والعربة في فيلم **أفراد عائلة أمبرسون الرائعون** (١٩٤٢). إذ تتحرك عربة، بلا حصان يجرها، فوق الثلج في لقطة طويلة. ويغني الركاب بمرح، لكن غناءهم يتنافر تنافراً حاداً مع المشهد المحيط بهم، الذي تطغى عليه شجرة ميتة أغصانها كالأسلاك. ومع تحرك العربة ذات المحرك للخروج من الإطار، يستخدم ويلز إغلاق الحدقة إلى أن تختفي في ظلام الاختفاء. وكان المرء يتوقع منه إغلاق الحدقة على صورة وفتحها على صورة أخرى، لكن الصورة التي تلي الاختفاء هي صورة إكليل أسود على باب عائلة أمبرسون. وتتضمن الحدقة والاختفاء معنى الانتهاء بطرق مختلفة: الحدقة تتضمنه على نحو تدريجي وشاعري، والاختفاء على نحو لا عودة فيه.

كذلك تتوحد مقاطع استرجاع الماضي في فيلم جورج ستيفنس **أنشودة بنس واحد** (١٩٤١) من خلال استعمال أسلوب الحدقة. فجولي Julie (أيرين دَن Irene Dunne) تسترجع حوادث من زواجها من خلال سماع أسطوانات أغانٍ قديمة لها معنى بالنسبة لها ولزوجها. وكل عودة إلى الماضي تبدأ بلقطة مقربة لمركز الأسطوانة، الذي ينفتح عندئذ على طريقة الحدقة ليكشف عن المشهد.

لا يزال صانعو الأفلام يستعملون أسلوب الحدقة، مع أنهم لا يستعملونه بالانتظام نفسه الذي كان شائعاً أيام غريفيث وخلال العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين. لكننا نجد هذا الأسلوب في بعض برامج التلفزيون وفي الأفلام التي تقوم فيها أساليب الماضي بوظيفة لمسات من الفترة التي يجري فيها الحدث. وحين يغلق جورج روي هيل George Roy Hill الحدقة على المحتالَيْن عند نهاية فيلم **اللسعة** (١٩٧٣)، فذلك يعطي النهاية مظهراً قديم الطراز. وعلى نحو مماثل، يعطي أسلوب الحدقة لفيلم بيتر بوغدانوفتش **دار السينما**، الذي تجري أحداثه في الأيام الأولى من صناعة السينما، شعوراً بالأصالة.

من الممكن أن نفهم كيف أن صناع السينما الذين انغمسوا في أفلام الماضي، مثل ستيفن سبيلبرغ وفرانسيس فورد كوبولا وودي ألن ومارتن سكورسيز، يستقون من الأساليب التي احتلت تاريخ السينما وبرهنت على

فعاليتها في الماضي. وقد اختار بريان دي بالما Brian De Palma أسلوب الاختفاء التدريجي كعلامة تبين الحدود في بداية فيلم **في ملابس القتل** (١٩٨٠) حين تضمحل الصورة تدريجياً إلى اللون الأبيض بعد استغراق كيت Kate في خيال جنسي. وتختفي الصورة ليغطي الشاشة اللون الأسود في فيلم ستيفن سبيلبرغ **امبراطورية الشمس**، وذلك للدلالة على أن الجزء الأول من الحدث قد انتهى. وفي فيلم فرانسيس فورد كوبولا **بيغي سو تزوجت** (١٩٨٦)، ينقل ماسح للشاشة بيغي سو Peggy Sue (كاثلين ترنر Kathleen Turner) من المدرسة الثانوية، حيث تتحدث مع أحد الطلاب، إلى غرفة نومها، حيث تتحدث مع صديقاتها. وتظهر لقطتا حدقة في فيلم سكورسيز **عصر البراءة**، إحداهما لخاتم خطبة ماي May غير العادي، والثاني لنيولاند والكونتيسة في مسرح الأوبرا، إما للإيحاء بالمودة بينهما بوضعهما في دائرة من الخصوصية، أو للإيحاء بأن نظارة الأوبرا الخاصة بإحدى مروجات الشائعات مسلطة عليهما. وتكثر استعمالات الماسح والحدقة في أفلام **حرب النجوم**، التي تستدعي إلى الذاكرة المسلسلات السينمائية القديمة التي كان هذان الأسلوبان شائعين فيها. وهنا يؤديان وظيفة مزدوجة، هي إثارة الحنين إلى الماضي ودفع الحكاية إلى الأمام.

ينتهي فيلم **الطاس الذهبية** (٢٠٠١) – المبني على رواية هنري جيمس Henry James – بلقطة حدقة لغرض معين. فالفيلم الذي تدور أحداثه مع قدوم القرن العشرين ينتهي بشريط إخباري حول عودة مليونير أمريكي وزوجته الإنجليزية (نيك نولتي وأوما ثرمان Nick Nolte and Uma Thurman) إلى الولايات المتحدة. وبما أن الأشرطة الإخبارية القديمة كانت في كثير من الأحيان تختتم بإغلاق حدقي للصورة، فعل المخرج جيمس أيفوري James Ivory الشيء نفسه لإعطاء انطباع بالأصالة، وكذلك ليوحي أن سمعة الزوجين كراعيين للفنون جعلتهما مادة إخبارية.

ومع تحول المزيد من دارسي الأفلام إلى صانعي أفلام، فإن عملهم سيعكس ما تعلموه وما شاهدوه. وإذا تعرفوا على الأفلام الكلاسيكية، فهم أيضاً قد يقلدون الأساليب التي تشربوها.

حين قال ألفرد هتشكوك إنه لا بد للفيلم أن يخضع للمونتاج، فقد كان يعني أن اللقطات التي يتكون الفيلم منها لا بد أن تُجْمَع وتُرَتَّب على نحو يجعل الحدث يسير بشكل منطقي ومترابط. وينطوي **المونتاج** على انتقاء اللقطات وترتيبها بناء على الاعتبارات التالية: مكانها في الحكاية، ومساهمتها في المزاج الذي يتصف به مشهد معين أو الفيلم بأكمله، وتعزيزها لإيقاع الفيلم، وإيضاحها لشيء من المعنى الأعمق للفيلم، وتحقيقها لغرض صانع الفيلم.

وأكثر أشكال المونتاج شيوعاً في الفيلم الروائي هو **مونتاج التتابع**، الذي يتطلب تجميع اللقطات معاً بحيث تتبع بعضها بعضاً بسلاسة وبدون انقطاع، خلافاً للطريقة المجزأة التي يصوَّر الفيلم بها في الأصل. فبصورة عامة لا تصور الأفلام بشكل متتابع، ويجري التصوير بالمواقع عادة قبل التصوير في المسرح الصوتي، وتصوَّر المَشاهد التي يظهر فيها ممثلون لديهم التزامات أخرى حين يكون هؤلاء الممثلون جاهزين. ولا يهتم رواد الأفلام بأي المَشاهد صوِّرت أولاً أو بكون الذروة الكبرى في الوادي العظيم صوِّرت في اليوم الثاني للتصوير لأنه صدف أن الطقس كان مثالياً. ومونتاج التتابع يحافظ على وهم الحكاية المستمرة.

وليس مونتاج التتابع سوى أحد الخيارات التي قد يختارها صانع الفيلم. ومن الخيارات الأخرى المونتاج التركيبي.

نظرية أيزنشتاين في المونتاج التركيبي

في حين أن المونتاج التركيبي montage يستعمل أحياناً كمرادف لكلمة مونتاج editing (مثل عبارة مقطع المونتاج montage الأمريكي)، فإن للمصطلح مضامين أكثر عمقاً لدى صانع الأفلام الروسي سيرجي أيزنشتاين. كان أيزنشتاين يعتقد أنه لا يجب أن ترتبط اللقطات بقدر ما يجب أن تتصادم، وأنه يجب أن تتأثر بتصادمها. وعلى خلاف مونتاج التتابع الذي يفترض أن يسير بسلاسة، فإن المونتاج التركيبي يسترعي الانتباه لنفسه. إذا كان أحد الرجال

يتصرف وكأنه طاووس، اقطع من الرجل إلى الطاووس، وإذا كان مجازياً يعادل مؤخرة حصان، فاجمع بينه وبين المؤخرة الحقيقية. وإذا كان هدف أحد المشاهد هو إظهار الناس وهم يُقتلون كالحيوانات، اقطع من عمال يُقتلون إلى ثور يذبح. هذا هو نوع المونتاج التركيبي الذي استخدمه أيزنشتاين.

يستند المونتاج التركيبي لدى أيزنشتاين إلى التباين والتضارب، اللذين يمكن أن يوجدا في الفيلم بأكمله أو ضمن لقطة معينة أو مشهد معين. على سبيل المثال، بدون إيجاد سلسلة فعلية من السبب والنتيجة، افتتح أيزنشتاين فيلم **بوتمكين** بلقطة للأمواج المتكسرة وأتبع صورة الاضطراب هذه بلقطات لرجال ينامون فوق أراجيح شبكية تشكل كتلة متشابكة كأنها الكفن، وطاولات طعام تتأرجح جيئة وذهاباً، ولحم يرتع فيه الدود، وكل صورة تؤذينا وتصدم مشاعرنا، لكنها في نهاية المطاف تهيئنا لتمرد البحارة.

كان تأثير أيزنشتاين هائلاً، لكنه ليس مفيداً في جميع الحالات. فبدلاً من أن يُنتج تصادم الصور تأثيراً فنياً، لا يُنتج في بعض الأحيان سوى الادعاء. وهناك منظر محرج في فيلم ماموليان **الدكتور جيكل والسيد هايد** – العميق التأثير باستثناء ذلك – حين يصرخ جيكل وهو يشعر بالنشوة لقرب اقترانه بموربيل: «إذا كانت الموسيقى غذاء الحب، تابعوا العزف!»(*) وهو يجلس خلف الأرغن ويضرب على المفاتيح. وتظهر خمس لقطات في تتابع سريع، تعليقاً على نشوته: شمعدان مُنار، وقطعة فنية يسقط عليها الضوء، وتمثال يبتسم، وابتسامة عريضة على وجه رئيس الخدم، وموقد تتقد النار فيه. إن نشوة جيكل واضحة من طريقة عزفه الأرغن، والمونتاج التركيبي المرافق لا ضرورة له.

كان المونتاج التركيبي يعني لأيزنشتاين التضارب البصري للصور. وفي الدول الأوروبية كان يعني المونتاج montage بشكل عام: اختيار وترتيب اللقطات التي ستشكل مَشاهد الفيلم ومقاطعه. وفي إنجلترا تطلق على هذه العملية نفسها الكلمة الأخرى للمونتاج editing، أو كلمة القطع، ولكن مع فارق طفيف،

(*) هذه هي أول جملة في الحوار في مسرحية شكسبير **الليلة الثانية عشرة**. (المترجم)

فكلمة editing تعني تجميع اللقطات خطوة بعد خطوة في غرفة القطع، بينما يعني «المونتاج التركيبي» العملية حين اعتبارها ككل. ومن التعقيدات الإضافية هي أنه في العقدين الرابع والخامس من القرن الماضي، استخدمت الأفلام الأمريكية المونتاج الأمريكي، وهو كما سبق أن شاهدنا طريقة مريحة في تقليص الزمن. وعلى الرغم من أن هذا الشكل من المونتاج – الذي يقلص الزمن من خلال مزيج من اختفاء اللقطات، واستخدامات الماسح، والصور المركّبة –لم يعد رائجاً اليوم، فقد كان في زمنه شديد الفعالية وكان يعتبر هاماً إلى حد كاف لظهور اسم منفّذ المونتاج على الشاشة. وكان سلافكو فوركابيتش ماهراً في المونتاج بشكل خاص (**السيد ديدز يذهب إلى المدينة، السيد سميث يذهب إلى واشنطن**)، وبدأ دون سيغل Don Siegel العمل في المونتاج في استوديو الأخوين وارنر قبل أن يتحول إلى مخرج مشهور (**غزو خاطفي الأجساد**، ١٩٥٦؛ **هاري القذر**، ١٩٧١؛ **هروب من ألكاتراز**، ١٩٧٩، وأفلام أخرى).

مونتاج التتابع

في حين أن المونتاج التركيبي قد يبدو من الناحية الفكرية أكثر إثارة من مونتاج التتابع، إلا أنه سيكون من الخطأ نبذ مونتاج التتابع على اساس أنه ليس سوى الترتيب التسلسلي للقطات. فمونتاج التتابع مبني على مبادئ مونتاجية أخرى تؤثر على إيقاع الفيلم وزمنه ومكانه ولهجته وموضوعه.

الإيقاع. لا يوجد فيلم عظيم وحيد الإيقاع. فبعض اللقطات تبقى على الشاشة فترة أطول من لقطات أخرى، وتكون بعض المقاطع أسرع من مقاطع أخرى. وقد يكون أحد المقاطع بطيئاً على نحو غير معتاد، بينما يكون مقطع آخر سريعاً إلى درجة غير مألوفة. وأفضل صانعي الأفلام ينوعون **الإيقاع** – السرعة والحركة والوتيرة – وهم يعلمون أن القطعة الطويلة من بكرة الفيلم تنتج إيقاعا أبطأ والقطعة القصيرة تنتج إيقاعاً أكثر سرعة. وليست العملية هنا هي القضية، بل القضية هي المؤثرات كما يمكن للمرء أن يرى في المقطعين الأولين من **المواطن كين**: «موت كين» و«مسيرة الأخبار».



من «موت كين» في فيلم المواطن كين

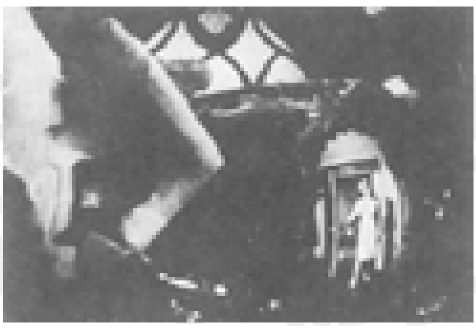
تكبير لمُثَقَّلَة الأوراق التي تقع من يد كين. تعتم النافذة المضاءة في غرفة نوم كين. فجأة يبدأ الثلج بالسقوط، وهو الثلج الصناعي في مُثَقَّلَة الأوراق التي تقع من يد كين بينما ينطق آخر كلماته: «برعم وردة!»

يبدأ **المواطن كين** بسلسلة من حالات الاختفاء التدريجي الشبيهة بالحلم، تتوجها لقطة لنافذة مضاءة تُظلِم فجأة. وينطق فم عبارة «برعم ورد!» عبر حجاب من الثلج المتساقط، وتتحطم مُثَقَّلَة أوراق بداخلها منزل مغطى بالثلج دون أن تحدث صوتاً. تدخل ممرضة غرفة وتطوي ذراعي رجل ميت فوق صدره. ويتسم الجزء الأول من الفيلم، وهو «موت كين»، بالبطء والوهن. ومع اقتراب آلة التصوير من النافذة يتسارع الإيقاع. ويتساقط الثلج بمصاحبة موسيقى صافية، تسترجع صبا كين في كولورادو. وبعد أن تتكسر مُثَقَّلَة الأوراق وتدخل الممرضة، تتضاءل سرعة الإيقاع، ويصبح المزاج رصيناً وهي تضع ذراعي كين على صدره. وبدون إنذار، يجأر صوت قائلاً: "مسيرة الأخبار!" بينما يبدأ عرض شريط إخباري عن حياة كين. في المشهد الثاني الوتيرة محمومة، فخمسون سنة

من حياة رجل تُكَثَّف في بضع دقائق. وتتصاعد الوتيرة بشكل لا يرحم، حتى تنتهي «مسيرة الأخبار» وتخرج آلة التصوير بسرعة وكأنها أنهكت.

الوقت. يجعل القطع المتوازي من الممكن تصوير حدثين متزامنين على الشاشة دون أن يكتمل أحدهما قبل أن يبدأ الآخر، فصانع الفيلم يقطع جيئة وذهاباً بين الحدثين. معظم الكتّاب الروائيين لن يرووا حادثتين متزامنتين بإكمال إحداهما قبل المضي إلى الأخرى، فالروائي يوصل الحادثة الأولى إلى نقطة معينة، ويترك القارئ متشوقاً، وينتقل إلى الحادثة الثانية. وبعد ذلك يضيف الروائي تدريجياً إلى الحادثتين إلى أن تصلا إلى حل إما كلاً على حدة أو معاً. وقد فهم د. و. غريفيث هذا المبدأ حين صنع فيلم **الفيلا الوحيدة** (١٩٠٩)، الذي يقطع فيه جيئة وذهاباً بين أم وبناتها يتعرضن لإرهاب لصوص دخلوا عنوة إلى منزلهن، والأب وهو في طريقه لإنقاذهن. ويصل الحدث إلى حل حين يتم الإنقاذ في آخر لحظة.

المكان. قدرة الفيلم على تغيير إدراكنا للمكان معروفة جيداً. فصانع الفيلم يستطيع الجمع بين انطواء شاحنة مؤلفة من جزأين على الطريق ٨١ خارج سكرانتون Scranton بولاية بنسلفانيا، ولقطة فتاة خرجت لتوها من زوبعة في كوني أيلاند Coney Island وهي تبدو مصابة بالدوار كما ينبغي لها. وقد يقود الجمع بين الصورتين إلى الاستنتاج أن الفتاة شاهدت انطواء الشاحنة، رغم أن أحد الحادثين كان في بنسلفانيا وحَدَث الثاني في نيويورك.



مع دخول الممرضة إلى غرفة كين، تنعكس صورتها من خلال قطعة من مثقلة الأوراق المحطمة.

وفيلم د. و. غريفيث **التحامل** هو فيلم ذو أربع حبكات عن الظلم كما يُرى في أربع فترات زمنية: أوائل القرن العشرين، وعصر كورش الكبير في القرن السادس قبل العصر المسيحي، وزمن المسيح، ومجزرة عيد القديس بارثولوميو Bartholomew التي استهدفت البروتستانت الفرنسيين (الهوغونوتيين) عام ١٥٧٢. ومع أن الفيلم يعرض أحداثاً في أربعة أجزاء من العالم، فكل شيء يلتقي في ذروة الفيلم. وبالتنقل بين لقطات للمسيح على طريق الجمجمة، وفتاة الجبل وهي في طريقها لتحذير كورش، وسباق ضد الزمن في العصر الحاضر لإنقاذ حياة رجل بريء، وبروسبير Prosper الهوغونوتي وهو يهرع عبر شوارع باريس في القرن السادس عشر لإنقاذ حبيبته، فإن غريفيث يجعل كل شيء يبدو وكأنه لا يحدث فقط في الوقت نفسه بل أيضاً في الفترة العامة نفسها. فالقطع المتوازي يؤثر على إحساسنا بالزمان والمكان، بالإضافة إلى أنه يعكس موضوع الفيلم: وجود التحامل في كل الأزمنة وكل الأمكنة.

النبرة. مثلما يجب أن تتنوع درجة السرعة في الفيلم، كذلك يجب أن تتنوع النبرة، التي هي بصورة عامة النور والظل واللون. ومرة أخرى **المواطن كين** هو مثال ممتاز. فالمقطع الأول، «موت كين»، مظلم ومخيف. والمقطع الثاني، «مسيرة الأخبار»، هو العكس تماماً.

وحين يقارن فرانسيس فورد كوبولا حياة عضوي عائلة كورليوني في **العراب: الجزء الثاني**، يظهر عالم فيتو، وهو إيطاليا الصغيرة في نيويورك، دافئاً ومغرياً بالمقارنة مع عالم مايكل المظلم والمنفّر.

الموضوع. يمكن لوضع اللقطات إحداها مقابل الأخرى أن يعمِّق موضوع الفيلم. في فيلم **بيت الدمية** (١٩٧٣) يوجد قطع من منزل نورا Nora الذي هو من منازل الطبقة العليا إلى كوخ كروغستاد Krogstad، فرؤية كيف يعيش كروغستاد يجعل من الأسهل فهم ابتزازه لنورا. وأحياناً يعتمد موضوع أحد الأفلام على إظهار التباين بين أسلوبين في الحياة. ففي فيلم وليام وايلر **طريق مسدود** (١٩٣٧)، على سبيل المثال، تجري الأحداث في أحد شوارع نيويورك، حيث ينتصب بناء شقق مترفة مقابل بناء شقق فقيرة لا يكاد سكانه

يتدبرون قوت يومهم. وفي الفيلم لا يلجأ وايلر إلى القطع بين البناءين، بل يكرس معظم الفيلم لسكان الشقق الفقيرة، موحياً أنهم أكثر الشخصيات أهمية. انتبه انتباهاً شديداً للأفلام التي تصور التباين بين الأسلوبين في الحياة لترى ما إذا كان موضوع الفيلم ينطوي على تفضيل أحد الأسلوبين على الآخر. في **طريق مسدود**، تحظى الطبقة الدنيا بتعاطف وايلر وكاتبة السيناريو ليليان هلمان Lillian Helman، وكلاهما من الليبراليين الأوفياء.

دور فني المونتاج

بما أن هناك مغالطة شائعة مفادها أن الأفلام تُصنَع في غرفة المونتاج، فإن الطلاب كثيراً ما يجدون صعوبة في التمييز بين دور فني المونتاج ودور صانع الفيلم. وقد رأينا أن المونتاج ينطوي على اختيار اللقطات وترتيبها بترتيب معين. ولكن من الذي يقوم بالترتيب: فني المونتاج أم صانع الفيلم؟

لننظر إلى حالة موازية من حياة الطلاب. بعد أن تكتب مقالة أو بحثاً فصلياً، تقدّم ما كتبته إلى أستاذك. وقبل أن تقدّمه تقوم بتحريره(*): أي تحذف الكلمات الزائدة، وتستبدل الكلمات الصحيحة بالكلمات الخاطئة، وتصحح الأخطاء الإملائية والنحوية. ومع ذلك قد لا تكون مقالتك كاملة، فأنت أقرب إليها من أن تتمكن من العثور على جميع الأخطاء. وبما أن مدرّسك (أو مدرّستك) لم يكتبها، فهو أقدر على أن يكون موضوعياً. وقد تكون في مقالتك جمل، بل وفقرات، تحتاج إلى تغيير موضعها. وما ظننتَ أنه مقدمة صالحة قد يصلح أكثر إن جعلته خاتمة مقالك. وقد لا تكون شذبت البحث من جميع الزوائد، وسيلاحظ مدرّسك ذلك. إن بإمكان المدرس الجيد أن يأخذ ما قدمته ويبين لك، من خلال التصحيحات والاقتراحات المناسبة، كيف يمكن تحسينه. إن مدرسك لم يكتب البحث، لكنه جعله أفضل بالقيام بشيء حوله لم تفعله أنت بنفسك.

(*) تستعمل اللغة الإنجليزية الكلمة نفسها editing لتعني كلا التحرير والمونتاج. (المترجم)

يقوم فني المونتاج بمهمة مماثلة، فهو يأخذ ما تم تصويره ويجري تحسينات عليه. وفني مونتاج الأفلام المثالي هو «الأنا البديلة» للمخرج، إذ ينفذ ما كان المخرج سيفعله لو توفر له الوقت الكافي للقيام بجميع مهمات الفيلم. إذن يستطيع فني المونتاج أن يختار اللقطات أو أن يقرر أي جزء من اللقطة يجب استعماله. ويمكن لفني المونتاج أن يعطي لمقطع من مقاطع الحركة إيقاعه المتميز بمناوبة الوتيرة وتنويع الحركة الاتجاهية. وإذا تطلب مقطع ما زخماً أكبر، يمكن لفني المونتاج أن يقصه على نحو يضفي عليه هذه الميزة. وإذا كان أحد المشاهد مفرطاً في العنف يمكن لفني المونتاج أن يقطعه بسرعة تجعل الفيلم يفوز بتصنيف Pg-13 بدلاً من R(*). وإذا كانت اللقطة أ تبين المطارِدين يتحركون من اليسار إلى اليمين، فلا بد للقطة ب أن تظهر المطارَد (أو المطارَدين) يهرب من اليسار إلى اليمين، وإلا فسيبدو وكأن الفريقين اصطدما أحدهما بالآخر. وإذا خرج أحد الأشخاص في اللقطة أ من اليسار، فلا بد له أن يدخل في اللقطة ب من اليمين.

لأن جميع الأفلام تتطلب نوعاً من المونتاج، فإن هناك بعض المبالغة في أهمية فنيي المونتاج، إذ أحياناً يُنظر إلى دورهم على أنه معادل لدور المخرجين. ويقارن لي بوبكر Lee Bobker فنيي المونتاج بالرسامين، يعملون في عزلة لإبداع وتيرة الفيلم ومزاجه وإيقاعه. لكن برغم احترام بوبكر لوظيفة فني المونتاج، فهو مجبر على الإقرار بأنها وظيفة تابعة: «يجب أن يتمتع فني المونتاج بفسحة إبداعية عريضة، لكنه لا يجب أبداً أن يقع فريسة التوهم بأنه يبدع فيلماً جديداً من العدم. فغرضه الأول هو أن يكمل عملاً فنياً بدأ صنعه من قبل»[١].

(*) التصنيف PG-13 يعني أن الفيلم يحتوي على مواد قد لا تناسب الأطفال الذين لم يبلغوا الثالثة عشرة. والتصنيف R يعني أنه لا يُسمح لمن دون السابعة عشرة بدخول الفيلم إلا إذا كان بصحبة ولي أمره. (المترجم)

(١) لي بوبكر، مع لويز مارينيز، **صنع الأفلام**: **من السيناريو إلى الشاشة**.

Lee R. Bobker, with Louise Marinis, *Making Movies: From Script to Screen* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973), 209.

وفي الطبعة الأولى من **أسلوب مونتاج الأفلام**، وصف كارِل ريز Karel Reisz فني المونتاج بأنه «مفسّر التفاصيل الصغيرة وليس المبدع الرئيسي للتتابع»[١]. وفي الطبعة الثانية، يقول الأستاذ ثورولد ديكينسون Thorold Dickinson أن «فني المونتاج المعاصر هو المنفّذ بالنسبة لصانع الفيلم ولم يعد مساوياً له في أي فيلم يحترم نفسه»[٢].

وسيوافق معظم فنيي المونتاج على هذا القول. وأفضل إجابة على السؤال: «ماهو مونتاج الفيلم؟» جاء من فني المونتاج البريطاني أنتوني غيبز Anthony Gibbs: «مونتاج الأفلام هو وضع المادة الأساسية المصورة التي يعطيها المخرج لفني المونتاج في صيغة درامية»[٣]. لكن مثلما يوجد مخرجون متوسطو الموهبة وجيدون وعظماء، يوجد فنيو مونتاج متوسطو الموهبة وجيدون وعظماء. ويقول غيبز عن فني مونتاج إنه جيد حين يستطيع تحقيق «التفسير الكلي لنوايا المخرج والكاتب»، أما فني المونتاج العظيم، فهو قادر على «المضي بنواياهما مسافة أبعد، مبيناً لهما بعداً لمشروعهما من المحتمل أنهما لم يتخيلا أنه موجود»[٤].

إن العظمة الحقيقية نادرة في أية مهنة، لذلك فعلى الأرجح أن فنيي المونتاج العظام نادرون ويتمتعون بقيمة عالية. ومن المرجح أن فني المونتاج القادر على إضفاء أبعاد جديدة إلى المظهر الخارجي سيتحول فيما بعد إلى مخرج. وشعار إدوارد دمتريك Edward Dmytryk الذي بدأ مسيرته المهنية كفني مونتاج ثم انطلق ليخرج حوالي خمسين فيلماً بين عامي ١٩٣٥

---

(١) كارِل ريز وغافن ميلر، فن مونتاج الأفلام.

Karel Reisz and Gavin Miller, The Technique of Film Editing (New York: Focal Press, 1968), 84.

(٢) المصدر السابق.

Ibid, 2nd ed. (1974), 277.

(٣) «ندوة فنيي مونتاج الأفلام».

"Film Editors Forum," *Film Comment* 13 (March – April 1977): 24.

(٤) المصدر السابق.

و١٩٧٥ مناسب: «الجوهر أولاً، ثم الشكل»(١). ويمضي المخرج سيدني لَميت Sidney Lumet أبعد من ذلك: «لم يضع أي فني مونتاج أفلام قط أي شيء على الشاشة لم يكن قد صُوِّر من قبل»(٢). فعلى صانع الفيلم أن يقدم الجوهر ليتاح لفني المونتاج أن يوفر الشكل.

وكان ألفرد هتشكوك دائماً يوفر الجوهر، كما يوضح الجزء الأول من المقطع الرئيسي في فيلم **سيئ السمعة**. ففعالية المقطع نتجت من المونتاج، لكن لم يكن فني المونتاج ثيرون وارث Theron Warth ليستطيع إنجاز فعالية كهذه لولا أن هتشكوك حدد أولاً شكل المقطع بإعطاء وارث اثنتي عشرة لقطة كي يجمّعها.

كان لدى هتشكوك مدخل واسع المخيلة للمشهد، إذ كان يعلم أنه أياً كانت المادة التي يصورها فلا بد أن تخضع لمونتاج بطريقة تجعل المشاهدين يتساءلون عما إذا سيكون بإمكان أليشا نزع المفتاح، وإذا استطاعت فما هي الخطوة التالية؟ وطريقة مونتاج المشهد تعكس الطريقة التي أراد هتشكوك أن يمرّ المُشاهد بها بتجربة نزع المفتاح:

١- تدخل أليشا وهي منهمكة بوضع قرطيها داخل الإطار في لقطة بعيدة تنتهي بلقطة متوسطة وهي تنظر إلى يسارها.
٢- كانت تنظر في اتجاه الحمام، حيث نرى ظل زوجها سباستيان (لقطة متوسطة).
٣- تبدو أليشا وهي تحدق في شيء ما (لقطة مقربة).
٤- تتحرك آلة التصوير إلى الشيء الذي تحدق به: حلقة المفاتيح في لقطة مقربة على طاولة التسريح.
٥- تقترب أليشا من طاولة التسريح وتلقي نظرة سريعة نحو الحمام (لقطة بعيدة).

---

(١) إدوارد دميتريك، حول مونتاج الأفلام: مقدمة إلى فن بناء الأفلام.
Edward Dmytryk, *On Film Editing: An Introduction to the Art of Film Construction* (Boston: Focal Press, 1984), 145.

(٢) سيدني لَمِت، صنع الأفلام.
Sidney Lumet, *Making Movies* (New York: Vintage, 1966), 148.

٦- لا يزال ظل سباستيان ظاهراً (لقطة متوسطة).

٧- عودة إلى أليشا عند طاولة التسريح.

٨- تلقي نظرة سريعة أخرى نحو الحمام (لقطة مقربة).

٩- تنزع المفتاح (لقطة مقربة).

١٠- تكرار للقطة ٨.

١١- يخرج سباستيان من الحمام، بينما

١٢- تعود أليشا إلى غرفة النوم (لقطة بعيدة).

إذا أعدنا صياغة قول سيدني لميت، فإن هتشكوك قدّم المادة، وفني المونتاج أعطاها الشكل. وبإعطاء وارث مزيجاً من اللقطات المقربة والبعيدة والمتوسطة، أتاح هتشكوك له أن يعطي المشهد إيقاعاً محدداً لم يكن سيتوفر له لو أن المَشاهد الاثني عشر قلّصت إلى ملاحظة أليشا لحلقة المفاتيح ونزعها للمفتاح الصحيح بينما يخرج زوجها من الحمام.

ترتيب المشهد

من المحتمل أنه قيل لك في أحد مقررات اللغة الإنجليزية ألا تستعمل كلمة أو عبارة أجنبية حين يوجد ما يغني عنها بالإنجليزية. هذه قاعدة جيدة، لكن ليس من الممكن اتباعها دائماً. فقد أصبحت بعض المصطلحات جزءاً من قاموسنا النقدي إلى درجة أنها، برغم كونها مأخوذة من لغات أخرى، فهي تبلور فكرة كاملة في كلمة أو عبارة واحدة. وإذا فُهِمَت تلك الكلمة أو العبارة على النحو الصحيح، يمكن للنقاش أن ينطلق دون مزيد من الشرح. ومن هذه المصطلحات عبارة يستخدمها نقاد السينما، وهي **ترتيب المشهد**. هذا المصطلح هو عبارة فرنسية mise-en-scène تستخدم لوصف وضع مسرحية ما على خشبة المسرح. في كثير من الأحيان يحتوي برنامج المسرحية على عبارة «وضعها على المسرح» بدلاً من «أخرجها»، لأن المخرج في واقع الأمر أتى بنص مكتوب إلى خشبة المسرح، مضفياً عليه التصوير البصري الذي يحتاجه ليصبح أكثر من مجرد كلمات على ورق.

وفي الأفلام، ترتيب المشهد يعني شيئاً مماثلاً: التصوير البصري للفيلم، باستخدام الانتباه إلى التفاصيل نفسه الذي يُسبغ على إنتاج مسرحي، بحيث أن صانع الفيلم، مثل المخرج المسرحي، يستطيع تحقيق رؤيته للمادة. وقد قصر بعض المختصين في الأفلام العبارة على ترتيب العناصر البصرية ضمن لقطة أو مقطع، مثل حركة آلة التصوير، ووضع الشخصيات بالنسبة لبعضها البعض، ومشهد التصوير، والإضاءة، وما إلى ذلك. لكن هناك اتفاقاً عاماً على أن مخرج الفيلم يجب أن يفعل ما يجب على المخرج المسرحي، وهو بث الحياة في النص المكتوب. وكلتا الحالتين تنطويان على سيناريو وتحقيقه، بغض النظر عما نسمي ذلك: تحويل درامي أو تصوير بصري.

وترتيب المشهد هو في الواقع شكل من **التأطير**، وهذا مصطلح يسهل فهمه على أي شخص درس الرسم أو قام بالرسم فعلاً. فالتأطير هو فعل، وأحياناً فن، ينطوي على تشكيل لقطة ما على نحو يعكس قرارات شبيهة بالقرارات التي يتخذها الرسام حول الشكل النهائي للوحة التي ستظهر على القماش الذي يرسم عليه. فقماش رسم صانع الأفلام هو **الإطار**، أي قطعة الشريط السينمائي الذي ستلتقط الصورة عليه. وعلى صانع الفيلم، مثل الرسام، أن يرتّب تفاصيل الإطار على أساس النقاط البصرية والدرامية المطلوبة أو الأفكار الذي يعبّر صانع الفيلم عنها.

في فيلم **الطريق إلى الهلاك** (٢٠٠٢)، تصور إحدى اللقطات قاتلاً مأجوراً يحشو مسدسه في غرفة فيها صورة للقلب المقدّس ليسوع ومريم العذراء. وكان من الممكن للمخرج سام مندِس Sam Mendes أن يدير آلة التصوير من المسدس إلى الصورة، لكنه بدلاً من ذلك وضعهما كليهما في الإطار نفسه ليبدي تعليقاً بصرياً على التناقض بين مهنة القاتل المأجور والديانة التي نشأ في أحضانها، ديانة مؤسسة على الوصايا العشر، التي تقول الخامسة منها: «لا تقتل».

وفي فيلم **عصابات نيويورك**، توجد لقطة تصوّر مهاجرين أيرلنديين يصلون إلى نيويورك على ظهر سفينة ثم يركبون سفينة أخرى كي يُنْقَلوا إلى

الجنوب للقتال من أجل الاتحاد في الحرب الأهلية. وأثناء ركوبهم السفينة التي ستمضي بهم في النهاية إلى ساحة المعركة، يُنْزَل نعش على سطح السفينة الذي اصطفت عليه الأكفان. وبجعل ركوب السفينة وإنزال النعش يظهران في لقطة واحدة، يوحي سكورسيز بالمصير المحتمل للرجال الماضين للقتال في سبيل قضية لا يكادون يفهمونها، إن فهموها على الإطلاق.

وفي فيلم **الساعات**، يكون لينارد Leonard وفرجينيا وولف قد غادرا لندن متجهين إلى الضواحي بناء على نصيحة أحد الأطباء، الذي يعتقد أن حالة فرجينيا العقلية ستتحسن في بيئة ريفية. وبدافع من شوق فرجينيا لحياة المدينة، فإنها تتوجه إلى محطة القطار حيث تشتري تذكرة للذهاب إلى لندن. وحين يكتشف لينارد مكانها في المحطة، يواجهها على الرصيف. ويضع المخرج ستيفن دالدري Stephen Daldry لينارد وفرجينيا في الإطار



الأم المتسلطة (ليوبولداين كونستانتين Leopoldine Konstanin)
تطغى على الإطار وهي تقف بين ابنها المرتبط بأمه ارتباطاً وثيقاً (كلود رينز)
وزوجة المستقبل (إنغريد برغمان) في فيلم هتشكوك **سيئ السمعة**.



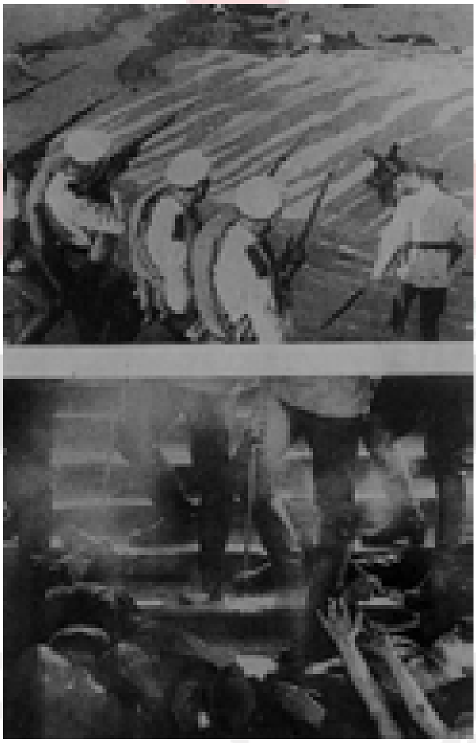
التأطير المحكم في فيلم **تحويلة** (١٩٤٦). تتحرك آلة التصوير مقتربة لأخذ لقطة مقربة لروبرتس Roberts (توم نيل Tom Neal)، الذي يبدو مسجوناً ضمن الإطار.

بحيث يكونان في الطرفين المتقابلين منه، كما لو أنهما قوتان متضادتان. وكل ما بينهما مساحة فارغة، خالية إلا من مقعد. وكان بإمكان دالدري بسهولة أن يُجلس فرجينيا على المقعد أثناء اقتراب ليونارد، وكان بإمكانه أيضاً أن يجعل ليونارد يجلس إلى جانبها ويشرح لها السبب الذي يجعل من الضروري لها العودة إلى بيتهما المؤقت. بدلاً من ذلك، اختار دالدري عزل الشخصيتين في طرفين متقابلين من الإطار ليعبر عن التوتر القائم بينهما.

ويمكن للقطات أن تؤطّر على نحو بياني من حيث الخطوط الأفقية والعمودية والقطرية، ويمكن أن تؤطّر هندسياً أو أيقونياً، وبتركيز عميق أو سطحي، ومن زاوية عالية أو منخفضة، وبإطار أُخفي أو ضوعف. ويمكن أن تستغرق اللقطة ثانية أو عشر دقائق. ويؤدي كل اختيار يختاره المخرج إلى ترتيب للمشهد يخلق تأثيراً فريداً. وعلى الرغم من عدم وجود قواعد صارمة للتأطير فهناك مبادئ متبعة على نطاق واسع.

في **التأطير المحكم** يبدو الشخص أو الشيء محصوراً ضمن الحدود الأفقية والعمودية للإطار، بحيث لا يوجد حتى ما يلمّح إلى وجود مساحة خارج الشاشة. ويعطي التأطير المحكم شعوراً بالقمع. ولتوليد جو من الحتمية القدرية، اختار إدغار ألمر Edgar G. Ulmer التأطير المحكم في عدة لقطات لآل Al روبرتس (توم نيل) في فيلم **تحويلة**. وحين يبدو وجه روبرتس في الإطار وكأنه في مصيدة، يبدو وكأن القدر يضيق الخناق عليه.

وأي شيء يُراد التأكيد عليه في لقطة ما يجب أن يحتل موضعاً بارزاً، ولكن ليس بالضرورة في وسط الإطار. فمن الممكن أن لا يكون الإطار متناظراً تماماً. ويمكن للصورة التي توضع في المركز تماماً أن تعطي المشاهدين الشعور بأنهم ينظرون إلى صورة ساكنة مختومة على الإطار. وقد يريد صانع الفيلم **تشكيل لقطة** بحيث تكون الصورة أقرب إلى أحد جانبي الإطار منها إلى الطرف الآخر، ما يتيح إدخال تفاصيل بصرية أخرى. في فيلم نيل لابوت Neil LaBute **امتلاك** (٢٠٠٢)، يصل رجل وامرأة من الأكاديميين – يلعب دوريهما غونيث بالترو Gwyneth Paltrow وآرون إيكارت Aaron Eckhart –



تضارب الخطوط في مقطع درجات أوديسا في فيلم بوتمكين:

الصورة العليا : الظلال التي يلقيها القوزاقيون تشكّل خطوطاً قطرية على الدرجات في **بوتمكين** (١٩٢٥).

الصورة السفلى: توحي مقابلة الخطوط العمودية القوية (أرجل الجنود) والأفقية الثابتة (الدرجات) مع خطوط مكسّرة (الجثث الممدة والأيدي المرفوعة في ابتهال) بسيطرة القوزاقيين وعجز الشعب في **بوتمكين**.

طريقاً مسدوداً في علاقتهما. ولكي يعبر لابوت عن البعد بينهما يضع بالترو إلى يسار الإطار وإيكارت خلفها على حافة الماء، وظهره نحو آلة التصوير. وعزل إحدى الشخصيات على أقصى طرف من الإطار مفيد أيضاً إذا كان الغرض هو إحداث تأثير مربك أو غير عادي. على سبيل المثال، في فيلم **تحويلة**، حين يكتشف روبرتس أن فيرا Vera (آن سافيدج Ann Savage) خنقت نفسها عن غير قصد بسلك الهاتف، يُشاهَد جسدها على يمين الإطار، ورأسها متدلياً فوق السرير.

والتشكيلات العمودية والأفقية تعني التضامن، بينما تعني التشكيلات القطرية والمائلة التوتر. في فيلم **بوتمكين** توحي صواري السفينة وأذرع البحارة المرفوعة وأذرع الناس الملوّحة بالتضامن الذي يُدَمَّر حين يظهر القوزاقيون فوق أعلى درجات أوديسا Odessa. وظلهم الذي يقع على الدرجات يشكل خطاً قطرياً يكسر الوحدة.

وتنتج **اللقطة المنحرفة** (المعروفة أيضاً باسم لقطة الزاوية الهولندية) تشكيلاً منحرفاً يبدو الإطار فيه مائلاً إلى أحد الجوانب. ويستخدم إدغار ألمر لقطات منحرفة في فيلم **ذو اللحية الزرقاء** (١٩٤٤) للتشديد على الحالة العقلية لمحرّك الدمى المجنون، كما توحي اللقطات المنحرفة في فيلم **الرجل الثالث** (١٩٤٩) عالماً فيه الأشياء منحرفة. وفي الجدال العنيف بين الشخصية التي يحمل فيلم **كاري** (١٩٧٦) اسمها وأمها، يبدو الإطار على وشك السقوط إلى أحد الجوانب. وحين يتحدث أحد رهائن الجيش الجمهوري الأيرلندي بتوق وكآبة عن «صداقته الخاصة» مع مصفف شعر في **لعبة البكاء** (١٩٩٢)، فإن المخرج نيل جوردان Neil Jordan يختار لقطة منحرفة، وهي لقطة يجب أن تجعلنا نسأل عن سبب ميلانها. هل يريد جوردان أن يوحي أن العلاقة ليست تقليدية تماماً؟ ونكتشف بعد حين أن هذا صحيح، فمصفف الشعر من الرجال الذين يلبسون ويتصرفون كالنساء.

أحياناً يتعمد التأطير العمودي السخرية. ففي فيلم **العنوان غير معروف** (١٩٤٤)، تهرب غريسِل Giselle (ك. ت. ستيفنس K. T. Stevens) من حشد من الرعاع اكتشف أنها يهودية. وهي تأمل أن تجد ملاذاً في بيت صديق للعائلة. وبينما تشكل الأشجار إطاراً لها، تنظر بأمل إلى منزل الصديق عن بعد.



اللقطات المنحرفة:

صورة منحرفة لأورسون ويلز

في دور هاري لايم Harry Lime في فيلم

الرجل الثالث (١٩٤٩).



الخطوط العمودية الخادعة والمانعة:

الصورة العليا : غريسِل (ك. ت. ستسفنس) في فيلم **العنوان غير معروف** (١٩٤٤) مؤطرة بين شجرتين، وهي تتوقع أن تُنْقَذ من الرعاع الذين يطاردونها. هنا الخطوط العمودية توفر الدعم، لكنه ليس سوى دعم مؤقت.

الصورة السفلى: غريسل أمام البوابة المؤدية إلى بيت صديق للعائلة لن يستقبلها.



التأطير الأيقوني

الصورة العليا : المحاكاة الساخرة للوحة **العشاء الأخير** في فيلم **فيريديانا** (١٩٦١).

الصورة السفلى: محاكاة أخرى للوحة **العشاء الأخير** في فيلم **م*١*ش** (١٩٧٠).

وفي الأحوال العادية ينطوي هذا التشكيل بخطوطه العمودية القوية على الأمل. لكن غريسل يهودية في ألمانيا النازية، والرجل الذي تفترض أنه صديق قد تحول إلى نازي.

من جهة أخرى، الخطوط الأفقية عبر الوجه لها أطياف معان أخرى: الغموض، السجن، الإقصاء. وحين تصل غريسِل أخيراً في **العنوان غير معروف** إلى منزل صديق وتقف أمام البوابة، فإن التشكيل يعيد إلى الأذهان التشكيل السابق حيث كانت مؤطرة بالأشجار. لكن هنا، البوابة حاجز، ورغم أنها تصل إليها، فهي لا تتمكن من الدخول إلى المنزل. واستخدام الخطوط العمودية في هذا التشكيل المختلف، مثل القضبان على الوجه، يوحي بالإقصاء: ولأن غريسل تُمنع من الدخول، فهي تُقْتَل على أيدي الغستابو.

ويمكن أن تكون التشكيلات الهندسية رمزية بالإضافة إلى كونها مثيرة للاهتمام بصرياً.



تشكيلان مثلثان في فيلم **جول وجيم** (١٩٦١) يظهران كاثرين (جان مورو Jean Moreau)
وجول (أوسكار ورنر Oscar Werner) وجيم (هنري سير Henry Serre)،
الذين يصبحون **ثلاثي من الأحبة**:

الصورة العليا : الثلاثي وهو يركض.

الصورة السفلى: الثلاثي في لقطة من الأسفل.

وفي علم النفس الذي وضعه يونغ Jung، الدائرة رمز الكمال، وتوحي بالوحدة والشيوع. تلك هي الحال في **صحارى** (١٩٤٣) حين يمرر الرقيب جو غَن Joe Gunn (همفري بوغارت) كوباً من الماء لرجاله العطاش، الواقفين في دائرة. وإذا جمع التشكيل ثلاث شخصيات، فمن الممكن للترتيب المثلث أن يعلّق على العلاقة بينها، كما هي الحال في فيلم فرانسوا تروفو **جول وجيم** (١٩٦١)، الذي يتشارك فيه رجلان في حب المرأة نفسها.

أحياناً يختار صانع الفيلم تأطير لقطة على نحو يستدعي استدعاء متعمداً إحدى اللوحات الشهيرة، أو يُقْصَد بأحدى الشخصيات أن يمثل شخصاً مشهوراً من حقبة أخرى. ويدعى هذا **الأيقنة** ويجب بقدر الإمكان أن لا يكون ذلك متطفلاً. وإذا كان صانع الفيلم يقلّد لوحة أو تمثالاً، فيجب أن يبدو التشكيل طبيعياً رغم أنه نسخة مقلدة لعمل فني أو تحية له. ووليمة المتسولين في فيلم لويس بونويل Luis Buñuel **فيريديانا** *Viridiana* (١٩٦١) هي محاكاة ساخرة واضحة للوحة ليوناردو دا فنشي Leonardo Da Vinci **العشاء الأخير**، ويزيد من كونها كذلك استخدام «كورس هاليلويا» كموسيقى خلفية. وتخضع لوحة **العشاء الأخير** لمحاكاة ساخرة أخرى في فيلم روبرت أولتمان **م*ا*ش** *M*A*S*H* (١٩٧٠) حين يقيم العاملون في المجال الطبي عشاء أخيراً فعلياً لطبيب أسنان ينوي الانتحار لأنه يعتقد أنه عنّين. ويعطي فيلم **فتاة ذات قرط لؤلؤي (٢٠٠٣)** المأخوذ عن رواية تريسي شيفالييه Tracy Chevalier تفسيراً واسع الخيال للظروف التي ألهمت فنان القرن السابع عشريوهان فرمير Johannes Vermeer أن يبدع لوحته الشهيرة التي تحمل الاسم نفسه. وإذا استمتعت بالفيلم، قد تسأل نفسك السؤال التالي: هل استمتعت به بسبب التصوير البديع أم إن القصة هي التي استحوذت على اهتمامك؟ إذا كان التصوير، فقد أوليت انتباهاً أكثر للطريقة التي أُطِّرَت فيها اللقطات وصُوِّرَت، وإذا كانت القصة، فتطور أحداث القصة أثر عليك أكثر. أما إذا كان الجواب كليهما فمعنى ذلك أنك شاهدت كيف تتشابك الأيقنة مع الحكاية، ما جعل **فتاة ذات قرط لؤلؤي** يبدو وكأن فرمير نفسه حدد الأسلوب البصري للفيلم وكان يروي قصته بنفسه.

ويبدو أن مارتن سكورسيز أيضاً كان يفكر بلوحة في بداية فيلم **عصابات نيويورك**. فعند نهاية المواجهة الوحشية بين المهاجرين والمتعصبين للسكان الأصليين، يجعل سكورسيز آلة التصوير تقوم بعملية تزويم ابتعاد،



تشكيل مثلثي مختلف من **المواطن كين** (١٩٤١)
يظهر فيه كين (في الوسط) وعلى جانبيه ثاتشر (إلى اليسار) وبرنستاين (إلى اليمين)
حين يكون كين على وشك التخلي عن السيطرة على مشاريعه بعد الانهيار في عام ١٩٢٩.
ووضع كين على رأس المثلث يجعله في نفس الوقت مركز الانتباه ورمزاً للهزيمة باعتبار أن شخصي ثاتشر وبرنستاين يقزّمانه.

تاركة الساحة لمن بقوا على قيد الحياة، الذين يبدون مثل أشخاص مرسومين على شكل خطوط ودوائر في تشكيل يذكرنا بلوحة بروغل **صيادون في الثلج**. فلوحة بروغل تصوّر مشهداً شتائياً كئيباً فيه الطبيعة شديدة القوة والكائنات البشرية أشكال أو بقع مظلمة. وعلى نحو مماثل، نرى في الفيلم ساحة كانت مسرحاً لمعركة، وقد تقلصت إلى صورة استنزف دمها وإنسانيتها. اللقطة معادلة لمشهد جريمة أصبح بعيداً بعد أن أزيلت منه الجثث.

ويمكن لمنطق الحكاية والمضامين الرمزية تحديد الزاوية التي يُنْظَر منها إلى شخص أو شيء ما. وكما رأينا إذا نظرت إحدى الشخصيات من نافذة فندق إلى الشارع في الأسفل، فاللقطة التالية يجب أن تكون عالية الزاوية. وبالمقابل، إذا كان شخص على الأرض ينظر إلى شخص ما في الأعلى فلابد من تصوير الشخص الذي ينظر إليه من زاوية منخفضة، وآلة التصوير موجهة إلى الأعلى. وبما أن المواضيع التي تُصوَّر من زاوية

عالية تبدو ضئيلة والتي تُصورَّ من زاوية منخفضة تبدو ضخمة، فإن من الممكن أن توحي اللقطات العالية الزاوية بصغر المكانة والانهزام والقهر، وأن توحي اللقطات المنخفضة الزاوية بالقوة والسيطرة والرفعة. وفي كثير من الأحيان تُصورَّ سوزان ألكساندر كين Susan Alexander Kane من زاوية مرتفعة في فيلم **المواطن كين**، لأنها تحت سيطرة زوجها، الذي كثيراً ما يُصورَّ من زاوية منخفضة.

إذا قرر صانع الفيلم أنه في لقطة معينة يجب أن تظهر مقدمة المشهد ووسطه وخلفيته على نحو متساوٍ، فستستخدم اللقطة **بؤرة عميقة**. في **المواطن كين** يستخدم أورسون ويلز البؤرة العميقة لأسباب عدة: للتعبير عن شعور أكبر بالعمق، وللتقليل من الحاجة إلى القطع من لقطة إلى أخرى، ولإظهار معانٍ قد لا تكون واضحة بدون ذلك. ولقطة البؤرة العميقة الكلاسيكية في **كين** تبين ماري كين وهي تقوم بترتيبات مع مسؤول في مصرف سيربي ابنها تربية السادة لأنها وزوجها لا يستطيعان ذلك. ووضعية الأم في مقدمة المشهد والمسؤول المصرفي والأب في الوسط والابن في الخلفية، إذ نراه عبر النافذة يلعب بسعادة في الثلج – هذه الوضعية تقول أشياء عن الطريقة التي يتم بها تقرير مصير كين الصغير دون علمه أكثر بلا حدود مما كان سيتم لو أن المشهد جزِّئ إلى أربع لقطات منفصلة للأم والأب والمسؤول المصرفي والابن.

في بعض الأحيان يفضل صانعو الأفلام **البؤرة السطحية**، حين تكون المقدمة أكثر بروزاً من الخلفية. وفي أحيان أخرى، لا بد أن تبقى الخلفية غير واضحة إلى أن يحين الوقت لها لأن تتضح. في مثل هذه الحالة سيقوم صانع الفيلم بتحريك البؤرة، ففي البدء تكون الخلفية ضبابية والمقدمة شديدة الوضوح، ثم تكون الخلفية شديدة الوضوح والمقدمة ضبابية. هذا الأسلوب، المعروف باسم **تحريك البؤرة**، هو إحدى طرق إخفاء هوية إحدى الشخصيات إلى أن يصبح صانع الفيلم مستعداً للكشف عنها. في فيلم **مرة تلو المرة**

(١٩٧٩) يوجد شخص وراء البطلة، لكن وجه هذا الشخص ضبابي. ثم يأتي الوجه ضمن بؤرة التركيز، وندرك أنه جاك السفاح(*). وعلى نحو مماثل، بعد مذبحة تحت المطر في **الطريق إلى الهلاك**، يقف جون روني John Rooney (بول نيومان Paul Newman) بين الجثث، في حين يبدو أن شخصاً يتحرك نحوه. في البداية لا يكون هذا الشخص سوى بقعة ضبابية، إلى أن يركز المخرج سام مندس عليه، ويتضح أنه المنتقم مايكل سوليفان Michael Sullivan (توم هانكس Tom Hanks)، المستعد للانتقام من روني الذي يعتبره مسؤولاً عن موت زوجته وابنه الأصغر.

وقد تكون البؤرة غير ثابتة عن عمد، إذ تدخل الصورة ضمن دائرة البؤرة ثم تخرج منها، كما قد يحدث إذا كانت إحدى الشخصيات تهذي أو تتخبط أو كانت ثملة. في فيلم **تحويلة**، حين يلاحظ روبرتس أن فيرا قد خنقت نفسها بدون قصد، تدخل الأشياء ضمن بؤرة التركيز وتخرج وهو في حالة صدمة، ينظر في أرجاء الغرفة.

كما يملي منطق الحكاية والقيمة الرمزية متى يجب تخبئة الإطار، أي متى يجب تغيير شكله. فحين تنظر إحدى الشخصيات من خلال منظار مكبر أو مصغر أو من خلال فتحة مفتاح، فعلى اللقطة التالية أن تعكس الوضع النسبي. وتوجد أوقات في **برنامج ترومان** (١٩٩٨) يبدو فيها أننا ننظر من خلال عدسة آلة تصوير، باعتبار أن التلفزيون يعرض حياة ترومان بربانك Truman Burnbank (جيم كاري Jim Carrey) مع أنه لم يلاحظ ذلك بعد.

ويمكن لمشهد التصوير نفسه أن يوفر نوعاً من الإطار المخبّأ. حين يقف شخص عند باب أو مدخل، فالنتيجة هي إطار ضمن الإطار، أو تأطير مزدوج. وقد يكشف التأطير المزدوج شيئاً عن الشخصية المؤطرة على هذا النحو. في كثير من الأحيان يستخدم جون فورد الإطار ضمن الإطار،

(*) جاك السفاح Jack the Ripper هو الاسم الذي أطلق على قاتل ارتكب سلسلة من جرائم القتل عام ١٨٨٨ وبقي مجهول الهوية. (المترجم)

وخاصة في **الباحثون**. وحين يعود إيثان Ethan (جون وين) – الذي سيبقى دائماً وحيداً وباحثاً – مع ديبي Debbie، وهي التي كان يبحث عنها – يبقى عند المدخل في حين يدخل الآخرون إلى داخل المنزل.

ولأن المداخل والممرات المقنطرة تشبه قوس خشبة المسرح، فإن لها تأثيراً درامياً. في فيلم جون فورد **الرجل الهادئ** (١٩٥٢) تكون ماري كيت Mary Kate (مورين أوهارا) مؤطرة في المدخل حين يسحبها شون Sean (جون وين) نحوه. وفي فيلم وليام وايلر **الذئاب الصغار** (١٩٤١)، تنسج عائلة هَبارد Hubbard مؤامرتها في الممر المقنطر إلى غرفة الجلوس، بحيث يبدون بصورة الأشرار المسرحيين في مسرحية ليليان هلمان.

ويمكن أيضاً تصوير **لقطة طويلة زمنياً**، أي لقطة تدوم أكثر من دقيقة. تذكر تعريف اللقطة، فهي ما تسجله آلة التصوير بعملية مفردة. ومع أن متوسط مدة اللقطة هو عشر ثوان إلى عشرين ثانية، فإن آلة التصوير التقليدية ذات الفيلم الملفوف يمكن أن تستوعب من الفيلم ما يستغرق عرضه عشر دقائق. لكن آلة **ستيديكام** Steadicam غيرت ذلك. ظهرت الستيديكام في العقد الثامن من القرن العشرين، وهي آلة تصوير متصلة برباط يلبسه المصوّر، ما يتيح له سلاسة آلة التصوير المحمولة دون الاهتزاز الذي كثيراً ما ينتج عن استخدام **آلة التصوير المحمولة باليد**. وليست الستيديكام مثالية للقطات المتحركة فحسب لأنها تقلل من الحاجة إلى تجهيزات تصوير معقدة، بل هي تسمح أيضاً للقطة مفردة أن تستمر فترة تعادل طول الفيلم العادي.

وحين قرر صانع الأفلام الروسي ألكساندر سوكوروف Alexander Sokurov صنع فيلم **السفينة الروسية** (٢٠٠٣) – الذي تستخدم فيه جولة في **الصومعة**، متحف الفنون في سينت بيترسبرغ، كفرصة للتأمل في التاريخ، حيث يجسّد الممثلون شخصيات حقيقية وخيالية – قرر تصويره في لقطة واحدة غير منقطعة وصلت مدتها إلى ست وتسعين دقيقة. وقد فرض قرار سوكوروف تحدياً هائلاً لمصور الستيديكام تيلمان بتنر Tilman Büttner، الذي طلب صنع منصة متحركة خاصة كي يستريح عليها لبضع ثوان بين

الحين والآخر[1]. وكان فيلم **السفينة الروسية** تجربة مثيرة، لكن من الصعب تخيل اتّباع صانعي الأفلام مثال سوكوروف. وحتى قبل ظهور الستيديكام، كانت الأفلام التي تحتوي على لقطات طموحة طويلة زمنياً شديدة المطالب.

وقد تألف فيلم ألفرد هتشكوك **الحبل** (١٩٤٨) من ثماني لقطات، كل منها يستغرق حوالي عشر دقائق، وهو الطول الأقصى للفيلم في آلة تصوير تعمل بالفيلم الملفوف. وإذا حدث خطأ مثل أن يخطئ أحد الممثلين في الحوار أو يحدث حادث لآلة التصوير، كان هتشكوك يجعل الممثلين والفنيين يبدؤون من البداية.

وقد اقتبس فيلم **الحبل** من مسرحية حول شابين يخنقان أحد معارفهما من المدرسة الإعدادية لأنهما يعتبران نفسيهما مخلوقين أسمى من الآخرين



جيمس ستيوارت (إلى اليسار) يواجه القاتلَيْن (جون دول John Dall وفارلي غرينجر، إلى اليمين) بالأداة التي استخدماها في قتل صديقهما البريء في فيلم ألفرد هتشكوك **الحبل**، وهو فيلم طوله ثمانون دقيقة يتألف من ثماني لقطات طول الواحدة منها عشر دقائق تقريباً.

---

(١) لويس ميناش، «تصوير فيلم سوكوروف السفينة الروسية: مقابلة مع تيلمان بتنر».
Louise Menashe, "Filming Sokurov's *Russian Ark*: An Interview with Tilman Büttner," *Cineaste* 18, no. 3 (Summer, 2003): 23.

وبإمكانهما ارتكاب فعل يعاقَب الشخص العادي عليه (دون أن يعلما أن المصير نفسه بانتظارهما). ولقناعتهما أن جريمتهما هي الجريمة الكاملة، فإنهما يحتفلان بدعوة خطيبة الضحية وأبيه وزوجة أخيه، ومعهم زميل دراسة سابق ومدير مدرستهما السابق، إلى بوفيه، مستخدمين صندوقاً يحتوي على جثة ضحيتهما كطاولة.

ومن أجل جعل الفيلم يشبه مسرحية، فإن الحدث يستمر. وبما أن الحدث بأكمله يجري في شقة القاتلين في نيويورك، كان لا بد لجدران مشهد التصوير أن تنفصل وترتفع، لتتيح المجال لآلة التصوير أن تدخل عبرها على منصة، وتتنقل بذلك من غرفة إلى غرفة.

ويستخدم هتشكوك لقطة تقليدية واحدة – في البداية. فبعد قائمة الأسماء، تتحرك آلة التصوير صعوداً إلى نافذة شقة. تصدر صرخة، ثم قطع إلى غرفة الجلوس حيث خنق الرجلان صديقهما لتوهما. عند هذه النقطة تبدأ اللقطات الثماني الطويلة زمنياً. ويقوم الرجلان – براندون Brandon (جون دول) وفيليب (فارلي غرينجر) بوضع الجثة في الصندوق، وهما يقفان إلى جانبه بينما يتحدثان. يشعل براندون سيجارة ويتجه إلى نافذة ناتئة ويرفع الستائر ليكشف خط الأفق لمدينة نيويورك. مازال المشهد مستمراً دون قطع. يبحث فيليب وبراندون الجريمة. والآن رجعت آلة التصوير إلى الوراء، ما يجعل الرجلين مؤطرين في لقطة طويلة بينما يتبجح براندون بأنهما ارتكبا «الجريمة الكاملة». ثم تقترب آلة التصوير أكثر منهما، ما ينتج عنه لقطة متوسطة تظهر التوتر بينهما، ففيليب متوتر الأعصاب بقدر ما أن براندون هادئ. حتى حين يريد فيليب بعض الشمبانيا، فإن هتشكوك لا يقطع اللقطة، مع أن الشمبانيا موجودة في الثلاجة في المطبخ. بدلاً من ذلك تتتبع آلة التصوير الرجلين وهما يمضيان إلى غرفة الجلوس عبر غرفة الطعام ومنها إلى المطبخ، وهما يتحدثان طوال الوقت. ولدى عودتهما إلى غرفة الطعام، يبدأ براندون بإشعال الشموع فوق الطاولة التي أُعِدَّت للبوفيه. وفجأة يقرر الاحتفال بالمناسبة

باستخدام الصندوق بدلاً من الطاولة. في تلك اللحظة يجعل هتشكوك براندون يدير ظهره لآلة التصوير، وذلك كي ينهي هذه اللقطة الطويلة زمنياً باختفاء تدريجي فوق سترة براندون من الخلف.

واستمر هتشكوك في مزاج استخدام اللقطة الطويلة زمنياً حين صنع فيلمه التالي: **تحت مدار الجدي** (١٩٤٩) الذي احتوى على عدة لقطات من هذا النوع. وأكثرها تأثيراً في النفس هو مونولوج هنرييتا Henrietta (إنغريد برغمان)، الذي يتم بلقطة واحدة، وفيه تعترف بارتكابها جريمة حكم بها على زوجها. ومن الممكن القول، وهذا قابل للنقاش، أن أشهر لقطة طويلة زمنياً في تاريخ الفيلم الأمريكي هو مقطع قائمة الأسماء في فيلم أورسون ويلز **لمسة من الشر** (١٩٥٨)، التي تستمر ثلاث دقائق تقريباً. توجد قنبلة موقوتة في صندوق سيارة. يركب شخصان السيارة ويسيران في شارع في بلدة على الحدود مع المكسيك، ويمران بجانب السيد فارغاس Vargas وزوجته (تشارلتون هستون Charlton Heston وجانيت لي). تتوجه السيارة إلى مركز الجمارك، ويتبين أن الرجل معروف لدى ضابط الجمارك. تشتكي المرأة المرافقة له من «صوت كصوت تكّات الساعة»، لكن ضابط الجمارك لا يأخذ كلامها على محمل الجد. تعبر السيارة الحدود وتسير مسافة قصيرة، ثم تنفجر وتندلع النيران فيها. وقد اختار ويلز أن يجعل مقطع ظهور الأسماء في **لمسة من الشر** لقطة طويلة زمنياً وأطّره وفقاً لذلك، ما خلق جواً من التململ والقلق مع الحركة المستمرة لآلة التصوير.

وتظهر إحدى اللقطات الطويلة زمنياً الكلاسيكية الأخرى في فيلم مارتن سكورسيز **أشخاص طيبون** حين يدخل هنري هيل Henry Hill (راي ليوتا Ray Liotta) وكارِن Karen (لورين براكو Lorraine Bracco) ملهى الكابوكابانا Capocabana الليلي عبر المطبخ. فآلة التصوير تتبعهما وهما يصعدان سلماً إلى طابور الحجوزات، حيث برغم وجود الطابور يؤخذان

فوراُ إلى إحدى الطاولات. بعد ذلك يدور سكورسيز بآلة التصوير إلى الطاولة المجاورة وإلى منصة الفرقة الموسيقية، حيث يستعد الكوميدي هنري يونغمان Henry Youngman لأداء نمرته. هذه اللقطة الطويلة زمنياً، التي تزيد مدتها على الدقيقة، أُطِّرَت بعناية لنقل الإيقاع المستمر لحدث معين في لقطة واحدة عير منقطعة.

إن صانع الأفلام يتخذ قرارته بإرشاد من السيناريو الذي يتطلب تصوير أحد المشاهد بطريقة معينة ومن الاعتبارات الجمالية التي ستدعم السيناريو وتثري الحكاية. لكن هذه القرارات لا يجب أن تُقبل دون مناقشة. فمعرفة الخيارات الكثيرة المتوافرة لصانع الأفلام – من زاوية آلة التصوير إلى تشكيل اللقطة إلى ترتيب المقطع – تتيح للمُشاهد أن يسأل ما إذا كانت قرارات صانع الفيلم هي القرارات الصحيحة.

الفصل الرابع

تجميل الصورة

الألوان والإضاءة والمؤثرات البصرية

يستطيع صانعو الأفلام أن يخلقوا أمزجة معينة تستمر طوال أفلامهم باستخدام الألوان والإضاءة والمؤثرات البصرية. وحتى قبل قدوم الفيلم الملون، كانت هذه العناصر الثلاثة جميعها أدوات مهمة ساعدت صانعي الأفلام بصرياً على التعبير عن العواطف وإيصال المعلومات.

تلوين الصورة

لا يستعمل صانعو الأفلام المبدعون حقاً الألوان لمجرد التنميق، بل يستخدمونها لتوجيه العين إلى ما يقوله السيناريو بالكلمات ولكن لا يستطيع قوله بصرياً، ويستعملون الألوان للإيحاء ولرسم الشخصيات ولصياغة ارتباطات رمزية. ويجب أن تتذكر دائماً أن الألوان لم تصبح الشيء السائد إلا في أواخر العقد السابع من القرن العشرين. ومع ذلك، حتى حين كان الأسود والأبيض هو السائد، كان صانعو الأفلام يستطيعون العمل ضمن حدود أحادية اللون وينجزون شيئاً شبيهاً بالألوان. وعليك أن تكون قادراً على أن تحدد متى تكون الألوان زخرفية ومتى تؤدي وظيفة معينة.

الفيلم الأسود والأبيض

طرح المنظِّر السينمائي رودولف آرنهايم Rudolph Arnheim مقولة أن الألوان عَرَضيّة بالنسبة للأفلام وأن المشاهدين يستطيعون أن يتقبلوا غياب

الألوان في أفلام الأسود والأبيض. ويبرهن تاريخ السينما أن الفيلم المصوّر بالأسود والأبيض يمكنه أن يصوّر جميع التفاصيل المهمة في الحبكة بدون فقدان المظهر الواقعي. وكما أن الفيلم الناطق لا يمكن أن يُعتَبَر أفضل من الفيلم الصامت لمجرد أن بالإمكان سماع الحوار، فلا يمكن للألوان أن تعتبر أفضل من الفيلم الأحادي. وكذلك فإن أفلام الأسود والأبيض التي تشتمل على إشارات حول اللون ليست أقل تأثيراً لأن اللون لا يُرى، إذ من الممكن تخيّل اللون. في فيلم وليام وايلر **جزيبِل** *Jezebel* (١٩٣٨)، وهو فيلم بالأسود والأبيض، تصل جولي Julie (بيتي ديفيز) إلى حفلة راقصة بثوب أحمر كانت ممنوعة من ارتدائه. ويظهر الثوب بالصورة بغير اللون الأبيض، والأبيض هو اللون الذي كان متوقعاً من جولي أن ترتديه. وفعالية تصرف جولي المتمرد اليوم، بعد أن أصبحت الألوان هي الشيء السائد تعادل فعاليته في عام ١٩٣٨، حين كانت الأفلام الملونة هي الاستثناء.

وفي فيلم **الأرملة الطروب** (١٩٣٤)، يستعمل إرنست لوبيتش Ernst Lubitsch التصوير بالأسود والأبيض لإنتاج خطة ألوان ستجد أكثر أنواع تقنيات اللون



الاستخدام المبدع للأبيض والأسود في **الأرملة الطروب** (١٩٣٤).

تقدماً صعوبة في منافستها. وبما أن الفيلم مبني على أوبريتا من فيينا، فكل شيء يبدو وكأنه آت من دكان حلويات. ومن المستحيل عدم التفكير بالشوكولاه والطبقات التي تغطي وجه الكاتو والقشدة المخفوقة أثناء مشاهدة الفيلم: قصر الأرملة يبدو وكأنه قالب كاتو ذو طبقات، ومخدعها مثل غلاف فطيرة، وجدرانه قشدية المظهر ومتوهجة. وحين ترتدي الأرملة ثوباً منزلياً أسود، فإن التباين الدرامي بين ملابسها وتجهيزات مخدعها ترضي أي توق للألوان قد يكون لدى المُشاهد.

في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين اشتهرت أفلام استوديو بارامونت بـــ «مظهرها الأبيض»، الذي كان جزئياً من إبداع **المدير الفني** هانس دراير Hans Dreier، الذي ساعد على صياغة الأسلوب الفني للاستوديو. كانت غرف النوم متوهجة، وكانت أجهزة الهاتف متلألئة، وومضت الجدران والسلالم كأنها عاج مُلَمَّع. وبدا أن استوديو بارامونت يجد متعة بالغة في البياض، من الأغطية المصنوعة من الأطلس إلى تلك اللمسة من الرقي التي لا نزاع حولها: جهاز الهاتف الأبيض. وجناح الفندق المُتْرَف الذي نراه في فيلم ميتشيل ليسن Mitchell Leisen **الحياة السهلة** (١٩٣٧) هو مثال نموذجي عن المظهر الأبيض لأفلام بارامونت. فالجناح براق إلى درجة تجعله وكأن من زخرفه صائغ فضة.

بل إن من الممكن لأفلام الأسود والأبيض أن تحقق الرمزية. وفي فيلم **عند الساعة الثانية عشرة في الأعلى** (١٩٤٩)، يؤدي غريغوري بِك Gregory Peck دور جنرال في سلاح الطيران ينتهي به تعنته بانهيار عصبي. فهو لايتحمل أي خروج على القواعد – بل من الممكن وصفه بأنه شخص يفكر «بالأسود والأبيض». وحين ينهار هذا الجنرال، فإن وضع سواد شعره وسترته الجلدية والبياض الصارخ في وجهه مقابل اللون الرمادي في الخلفية يوحي أن المنطقة الرمادية في الشؤون البشرية التي تقع بين أقصى السواد وأقصى البياض هي شيء أبعده الجنرال إلى الخلفية. وعجزه عن إدراك ظلال الاختلاف هو الذي أدى إلى انهياره.

واستخدام الأسود والأبيض في **المواطن كين** غني بالرموز اللونية. فطوال الفيلم، يستخدم اللون الأبيض كرمز متناقض. فهو يوحي بالبراءة وكذلك فقد البراءة؛ هو لون الثلج الحقيقي الذي عرفه كين في صباه ولون الثلج الصناعي في مثقِّلة الأوراق الزجاجية التي يحتفظ بها كتذكار لذلك الزمن السعيد. والأبيض أيضاً رمز للحرية، فحين تترك سوزان كين، يصيح ببغاء أبيض ويطير مبتعداً. لكن الأبيض يستحضر أيضاً العقم والموت. فقبو زانادو، وهو بيت كين المشابه للقصور، مليء بالتماثيل غير المصندقة، وكأن كين يجمع بصورة رئيسية الأشياء البيضاء اللون. والزي الرسمي للممرضة التي تدخل غرفة كين قي لحظة موته أبيض اللون. ومن الممكن تمثيل القيمة الرمزية للأبيض على نحو فني جداً من خلال الأسود والأبيض بحيث لايشعر المرء بغياب اللون.

وقد اختار بعض المخرجين المعاصرين –وودي ألن في **مانهاتن** والأخوين كُوين **في الرجل الذي لم يكن هناك** (٢٠٠١) وجورج كلوني George Clooney في **عمت مساءً وحظاً سعيداً** (٢٠٠٥) – الأسود والأبيض، حتى حين كان من الممكن، بل وربما من الأسهل، استخدام الألوان. وعلى سبيل المثال، قد يعتقد صانع أفلام أن تصوير كآبة بلدة موحشة في تكساس ينجح بالأسود والأبيض أكثر مما ينجح بالألوان. وإذا قرر صانع أفلام كهذا أن يستعمل أحادية اللون – كما فعل بيتر بوغدانوفتش في **آخر عرض سينمائي** – فالمسألة ليست ما إذا كان ينبغي عليه أن يستعمل الألوان ولكن ما إذا كان قد أنجز ما يريده باستخدام الأسود والأبيض. ففيلم **آخر عرض سينمائي** – الذي تجري حوادثه في أوائل العقد السادس من القرن العشرين – يصور الحياة في بلدة صغيرة في تكساس، حيث المهرب الوحيد من حياة مليئة بالضجر هو دار السينما المحلية. وبما أن بوغدانوفتش لم يرد فقط أن ينجح في تصوير بلدة في طور النزع ولكن أيضاً أن يضفي على البلدة والفيلم المظهر السائد في ذلك العقد، فقد قرر استعمال الأسود والأبيض.

الفيلم الملوّن

أصبح الفيلم الملوّن هو الصيغة المفضّلة منذ أوائل العقد السابع(*). وقد تكون الألوان طبيعية بالنسبة لك أكثر من أحادية اللون، لكن الواقعية واللون ليسا مترادفين. في الحقيقة، في فيلم **ساحر أوز** (١٩٣٩)، تستخدم الألوان لتمثل عالم الخيال، تمييزاً له عن عالم الواقع. ولتوضيح التفاوت بين الحقيقي والمتخَيَّل، فإن مشاهد كانساس (الواقع) قد صورت باللون البني الداكن ومشاهد أوز (الخيال) صورت بالألوان. وهكذا فالقول إن الفيلم الملوّن أكثر «واقعية» من الفيلم الأسود والأبيض هو تفضيل زائف للون على أحادية اللون.

وفي فيلم أوليفر ستون **قتلة منذ الولادة** (١٩٩٤) – وهو أحد أعنف الأفلام التي صنعت على الإطلاق – تتناوب الألوان مع الأسود والأبيض لتسجيل نقطة معينة. وستون يتعمد أن يشتت المشاهدين المعتادين على الألوان بإرغامهم على رؤية عالمين مختلفين: في أحدهما الدم أحمر، وفي الثاني أسود. وبالنسبة لجيل نشأ مع التلفزيون الملوّن والفيلم الملوّن، قد يبدو العنف المصوّر باللون الأحادي بعيداً جداً بحيث لا يبدو واقعياً. ولمشهد الجدران الملطخة بالدماء بالأسود والأبيض تأثير إبعاد المُشاهد: فاللطخ السوداء على سطح أبيض ليست دماً، بل هي في الحقيقة تبدو مثل شيء أبدعه فنان شاب شغوف بالتعبيرية التجريدية. وبالنسبة لجيل نشأ مع التصوير بالأسود والأبيض ومع أفلام الأسود والأبيض، يبدو العنف بالألوان وكأنه من عمل رسّام، حيث الأحمر ليس سوى أحد الألوان على لوحة ألوان الفنان. بغض النظر عن ذلك، فقد أريقت الدماء، أكانت خالية من اللون أو حمراء راشحة.

(*) ظهرت مقاطع ملونة في بعض الأفلام وأفلام قصيرة ملونة بدءاً بعام ١٩٣٤، لكن أول فيلم هوليوودي طويل ملون كان فيلم **بيكي شارب** *Becky Sharp* في عام ١٩٣٥. وخلال باقي ذلك العقد والعقود الثلاثة التالية، كانت بعض الأفلام تصوّر بالألوان وبعضها الآخر بالأبيض والأسود، إلى أن أصبح الفيلم الملون هو الصيغة الطاغية. لكن تبين مؤخراً أن أول فيلم ملون صوِّر في عامي ١٩٠١ و١٩٠٢، وقام بتصويره ديك تيرنر Dick Turner. (المترجم)

ومن الممكن استخدام اللون لإحداث مؤثر ما حتى في فيلم يغلب عليه الأسود والأبيض. وحين قرر ستيفن سبيلبرغ صنع النسخة الفيلمية من رواية توماس كينيلي Thomas Keneally **قائمة شندلر** (١٩٩٣)، كان في مرحلة من مساره المهني يمكنه فيها صنعه في أية صيغة يختارها. وقد اختار سبيلبرغ الأسود والأبيض للفيلم بأكمله تقريباً، على اعتقاد منه أنه لا يمكن لأي فيلم عن المحرقة أن يُصنع بأية طريقة أخرى. ومع ذلك، توجد ألوان في البداية مع إنارة شموع يوم السبت. لكن الألوان لا تدوم طويلاً، فإحدى الشموع تذوب، ويحل الظلام حيث كان النور من قبل. في مناسبتين أخريين –كلتاهما تضمان فتاة صغيرة في معطف يميل إلى اللون الأحمر – هناك شيء من اللون في لقطة هي في ما عدا ذلك بالأسود والأبيض. والفتاة، التي تدعى جينيا Genia الحمراء، هي بالكاد من الشخصيات، لكن سبيلبرغ يستخدمها كرمز لضحايا المحرقة البالغ عددهم ستة ملايين، بعضهم أسماؤه غير معروفة. والمرة الأولى التي نرى فيها جينيا تكون على قيد الحياة، ويتباين لون معطفها مع اللون الأحادي الصارخ. وفيما بعد، يُرى جسدها الذي لا نتعرف عليه إلا من لون معطفها فوق كومة من الجثث. وتعود الألوان كاملة في الخاتمة في المقبرة الموجودة في مدينة القدس المدفون فيها أوسكار شندلر Oscar Schindler، بينما نرى بعض اليهود الذين نجح شندلر في إنقاذهم.

إن قرار صانع الفيلم في استخدام الألوان أو عدم استخدامها يؤثر في الأسلوب البصري للفيلم. كان فيلم هتشكوك **الحبل** تجربة في اللقطات الطويلة زمنياً، وكذلك كان أول أفلامه الملوّنة. ولصنع فيلم من هذا النوع، كان معظم المخرجين في عام ١٩٤٨ سيختارون الأسود والأبيض، وهذا ما كانت ستسوغه الحبكة التي تدور حول شابين يقتلان عمداً زميلاً لهما في الدراسة. كما أن التكلفة ستكون أقل باستخدام الأسود والأبيض. لكن هتشكوك اختار الألوان. وتظهر قائمة الأسماء فوق لقطة لشارع هادئ في نيويورك. والتلميح الوحيد لوجود شيء غير سوي هو الخط الأحمر الغامق في كتابة اسم الفيلم:

الحبل، الذي يبدو وكأن الشاشة لُطِّخَت به. والمزج بين العنوان والحي الراقي يسلط الضوء على التمييز بين الموضوع، وهو ارتكاب جريمة القتل لمجرد الإثارة، وبين مسرح الأحداث الذي هو شقة مفروشة فرشاً أنيقاً وتتمتع بإطلالة رائعة.

من ١٩٤٨ إلى ١٩٦٠، تنقل هتشكوك بين الألوان والأسود والأبيض. ففيلم **تحت مدار الجدي** (١٩٤٩) كان بالألوان، بينما **الخوف من خشبة المسرح** (١٩٥٠) و**غريبان في قطار** (١٩٥١)، و**إني أعترف** (١٩٥٣) ليست كذلك. وأفلام **جريمة قتل عبر الهاتف** (١٩٥٤)، و**النافذة الخلفية** (١٩٥٤)، و**المشكلة مع هاري** (١٩٥٥)، و**القبض على لص** (١٩٥٥)، وإعادة صنع **الرجل الذي عرف أكثر مما ينبغي** (١٩٥٦) كانت كلها ملونة، لكن **الرجل الخطأ** (١٩٥٧) لم يكن ملوناً. وكان **الدوامة** (١٩٥٨) و**شمال – شمال غربي** (١٩٥٩) ملونين، ولكن **سايكو** (١٩٥٤) لم يكن بالألوان. كانت الأسباب شخصية وعملية في الوقت نفسه. ومن الواضح أن هتشكوك اعتقد أن الألوان ستكون منصفة أكثر لغريس كيلي Grace Kelly (التي شاركت بطولة ثلاثة من أفلامه، وهي **جريمة قتل عبر الهاتف** و**النافذة الخلفية** و**القبض على لص**)، مع أن من سخرية القدر أن كيلي نالت جائزة الأكاديمية (الأوسكار) على دورها في فيلم بالأسود والأبيض، وهو **الفتاة الريفية** (١٩٥٤). وكان فيلم **الرجل الخطأ** مقتبساً من قصة حقيقية لعازف موسيقي يتَّهم اتهاماً خاطئاً بأنه لص ويسجن خطأ. وقد نوى هتشكوك أن يكون الفيلم شبه وثائقي وأن يصطبغ بالتجرد الذي نجده عادة في الشريط الإخباري الأسود والأبيض.

ويمثل فيلم **الدوامة** أكثر استخدام للألوان في أفلام هتشكوك إبداعاً، ويوضح الطرق التي استفاد فيها صانعو الأفلام من اللون في تصوير مواضيع وأمزجة. في الفيلم، يقبل سكوتي Scottie (جيمس ستيوارت)، وهو محقق في الشرطة متقاعد، العمل لحساب غافين إلستر Gavin Elster لتعقب زوجة الأخير مادلين Madeleine. والحبكة معقدة تعقيداً لا يصدق، فمادلين

التي يتعقبها سكوتي ليست زوجة إلستر، بل محتالة استأجرها إلستر للحصول على دليل براءة بعد أن تخلص من زوجته الحقيقية. ويصبح سكوتي مهووساً بمادلين الزائفة (كيم نوفاك Kim Novak)، التي تفضل اللونين الأحمر والأخضر. وتُفْتَن مادلين بلوحة تمثل أم جدتها وهي ترتدي طوقاً ذا حجر أحمر. وحين يرى سكوتي مادلين، يكون ذلك في مطعم في سان فرانسيسكو جدرانه ذات لون أحمر يلفت النظر، وتكون هي مرتدية ثوباً أسود فوقه دثار أخضر. كما أن سيارتها جاغيوار Jaguar خضراء. ويستغل هتشكوك رمزية الألوان، فالأحمر هنا يمثل الخطر والهوى، وكذلك الموت، بينما يمثل الأخضر الحياة والنمو، ويمثل بصورة خاصة البعث. إن مادلين إلستر تموت بالتأكيد، ولكن مادلين سكوتي لا تموت. ويبدو أنها بُعِثَت في شخص شابة اسمها جودي Judy (تؤدي كيم نوفاك دورها أيضاً)، يقابلها سكوتي في أحد شوارع سان فرانسيسكو. فاعتقاداً من جودي، أي مادلين الزائفة، بأنها حرة لأن تحيا حياتها الخاصة بعد الاشتراك في مسرحية إلستر (وأنها لن تلتقي بسكوتي مرة أخرى)، فإنها تجد أنها تميل إلى سكوتي مثل ميله إليها.

صحيح أن مادلين ماتت، لكن ألوانها لم تمت. وحين يرى سكوتي جودي لأول مرة، تكون مرتدية ثوباً أخضر. وتسكن جودي في فندق، اللافتة النيونية الخاصة به تصدر وهجاً يميل إلى اللون الأخضر. وتدريجياً يجعل سكوتي جودي تتبدل إلى أن تصبح شبيهة بمادلين إلى أقصى حد ممكن. ولا يعلم سكوتي الحقيقة إلا حين تضع جودي قلادة ذات حجر أحمر، من الواضح أن إلستر أهداها لها حين كانت تدعي أنها مادلين. ويوجد مغزى في أن لحظة الحقيقة تحدث في غابة أشجار حمراء، التي هي مسرح الذروة المأساوية للفيلم.

ويمكن للاستخدام الإبداعي للون أن يخدم أغراضاً متنوعة. انظر فقط إلى الطريقة التي استخدم بها لون واحد هو اللون الأحمر بين أيدي ستة صانعي أفلام مختلفين.



الذروة المأساوية لفيلم **الدوامة** (١٩٥٦) في برج الجرس
بعد أن يكتشف سكوتي (جيمس ستيوارت) أن جودي (كيم نوفاك) ليست ما تبدو عليه.

على الرغم من أن بطلة فيلم هتشكوك **مارني** أخفت ذكرى جريمة قتل ارتكبتها وهي طفلة إخفاء كلياً، فإن الشعور بالذنب يستمر على صورة نفور شديد من اللون الأحمر. وهي على نحو غريزي تزيل أزهار غلاديولا حمراء من مزهرية وتضع بدلاً منها أقحواناً أبيض. وتجعلها قطرة حبر أحمر على قميصها الأبيض تهرع إلى الحمام، كما أن الدوائر الحمراء على الزي الذي يرتديه جوكي تميتها من الخوف. ولا نعلم إلا عند نهاية الفيلم أن نفور مارني من اللون الأحمر هو أنها في طفولتها ضربت بحاراً بقضيب معدني لتحمي أمها المومس من أذى محتمل.

ويشبك فيلم فرانسيس فورد كوبولا **العراب: الجزء الثاني** حياتي فيتو كورليوني وابنه مايكل. ويصور الجزء الثاني المرحلة السابقة للعراب من حياة فيتو، ويبين التباين بين عالم المهاجرين في إيطاليا الصغيرة [في نيويورك] حيث نشأ حتى بلغ مبلغ الرجولة مع الإمبراطورية التي وهبها

لابنه. وعالم مايكل ذو مظهر بني قاتم ضارب للاحمرار، وكل شيء يتعلق به مخيف وصارم. أما عالم فيتو فهو عالم ألوان فاتحة، ألوان معتدلة ورقيقة ودافئة. ولا يُجرى التباين بين حياتي الأب والابن فحسب، بل بين فترتيهما أيضاً: ماض تضيئه الشمس مقابل حاضر داكن.

والشخصية التي يحمل فيلم فدريكو فيليني Federico Fellini **جولييت الأشباح** (١٩٧٦) اسمها هي زوجة يطغى على تخيلاتها اللون الأحمر الشهواني. حين نرى جولييت لأول مرة، نراها وهي تجرب باروكة شعر حمراء، ثم تحضّر المائدة مستخدمة شموعاً حمراء. وحين تزور امرأة تدعي رؤية الغيب، تغطي رأسها بمنديل أحمر. لكن الأحمر ليس لونها، بل هو لون النساء في تخيلاتها. وفي نهاية الفيلم، تعود جولييت إلى اللون الأبيض، وهو اللون الذي يمثل نوع الأشخاص الذي تنتمي إليه.

وفي فيلم بريان دي بالما **كاري** (١٩٧٦)، تكون الشخصية التي يحمل الفيلم اسمها طالبة في السنة الثانوية الأخيرة وتتمتع بقدرات على تحريك الأشياء بالتأثير الذهني وبدون لمسها. وأمها متعصبة دينياً، وكلتاهما لهما شعر يميل إلى الاحمرار. وحين تحيض كاري للمرة الأولى تظن أنها ستنزف حتى الموت. وتجعلها سذاجتها موضوع سخرية من قبل زميلاتها في الصف، الذين يذلونها علناً في الحفل الراقص لطلاب الصف وذلك بإلقاء دلو من دم الخنزير عليها. ويحول الدم لون ثوب كاري الزهري إلى الأحمر، وتستشيط كاري غضباً وهي ترى الأشياء حمراء بالفعل. وكما قد يتوقع المرء، فإن انتقامها دموي على نحو مناسب.

واللون الأحمر يطغى أيضاً في فيلم نيكولاس راي **ثائر بلا قضية** (١٩٥٥)، الفيلم الذي أعطى جيمس دين James Dean أول بطولة له. وبرغم العنوان، فإن الشخصيات الرئيسية الثلاث – جيم Jim (جيمس دين) وجودي (ناتالي وود Natalie Wood) وبليتو Plato (سال مينو Sal Mineo) – الذين يجمعهم رباط مشترك، لديهم في الواقع سبب للتمرد: عدم اكتراث الآباء

والأمهات. في حالة جيم، الأب ضعيف والأم مسيطرة، وفي حالة جودي، الأب بلا عاطفة، وفي حالة بليتو، الأب غائب ما يجعله يجد في جيم أباً بديلاً. ويسلِّط الضوء على الرباط الذي يجمعهم لونُ المتمردين: الأحمر. ففي **ثائر بلا قضية** تكتب قائمة الأسماء باللون الأحمر، وحين تظهر جودي للمرة الأولى تكون مرتدية معطفاً أحمر، وشفتاها مطليتان بلون أحمر ساطع. وعلى الرغم من خنوع بليتو وعدم استقراره العاطفي، فهو أيضاً يلعب دور الثائر بارتداء جوربين أحمرين. ويرتدي جيم سترة جلدية حمراء أثناء «سباق الهاوية»، وهو طقس خطر من طقوس البلوغ يثبت فيه المراهقون الذكور رجولتهم بقيادة سياراتهم إلى حافة جرف عالٍ. وحين يُقْتَل بليتو، يستعمل جيم سترته ككفن، بوضعها فوق صديقه ليوحي بأن بليتو على الأقل مات متمرداً.

ويستغل فيلم **حسناء أمريكية** تأرجح اللون الأحمر. فالفيلم يصور إحدى أكثر العائلات التي ظهرت على الشاشة منذ ظهور السينما اختلالاً: لستر برنام Lester Burnham (كيفن سبيسي Kevin Spacey) هو زوج وأب، يتخيل إغواء أنجيلا Angela (مينا سوفاري Mena Suvari) صديقة ابنته؛ وكارولين Carolyn (آنيت بيننغ Annette Benning) زوجة لستر، التي تحاول إخفاء العفن في منزلها بزرع ورود الحسناء الأمريكية في باحة منزلها المثالية للتصوير؛ وابنتهما جين Jane (ثورا بيرش Thora Birch)، التي تنفر من أبيها إلى حد أنها تود لو تراه قتيلاً. ثم هناك عائلة الجيران: عقيد متقاعد من مشاة البحرية يكره اللوطيين، وزوجته المصابة بكرب شديد إلى درجة أنها نادراً ما تتكلم، وابنهما المتلصص الذي يتاجر بالمخدرات ويجد لذة في تصوير عائلة برنام، وخاصة جين، بآلة تصوير فيديو. تبدأ الصور الحمراء باسم الفيلم المكتوب بخط أحمر فوق خلفية تبدو وكأنها فيلم منزلي.

في **حسناء أمريكية**، يرمز اللون الأحمر إلى الحيوية والعاطفة من جهة، وإلى الموت من الجهة الأخرى. حين يرى لستر أنجيلا في مبارة كرة سلة، يتخيلها وهي تفك سحاب لباس قائدة المشجعين الذي ترتديه، بينما تنصب منه

أوراق الورد. وفيما بعد يتخيل أنجيلا متكاسلة في حوض حمام مليء بأوراق الورد، وتنتظره ليحممها. ولا تأتي إراقة الدم في النهاية كمفاجأة، فأمنية جين في أن ترى أباها ميتاً وصوت لستر المرافق في المقدمة حين يعلن أنه سيموت خلال عام يهيئاننا لذروة الفيلم، التي تحدث في مطبخ عائلة برنام. هناك مزهرية ملأى بورود حمراء على النضد. ولستر جالس إلى مائدة المطبخ، حين يظهر مسدس موجه إلى رأسه. يتم إطلاق طلقة ويسيل الدم على الطاولة ومنها على الأرض.



تخيُّل لستر (كيفن سبيسي) لأنجيلا (مينا سوفاري)
في استحمامها بأوراق الورد في **حسناء أمريكية** (١٩٩٩).

يمثل فيلم **حسناء أمريكية** اختياراً متعمداً للون كرديف للحكاية: زوجة تستطيع أن تجعل وردة الحسناء الأمريكية تزدهر ازدهاراً باهراً في باحة منزلها باستخدام قشر البيض ومستحضر «النمو الإعجازي»، لكنها عاجزة عن إحداث معجزة مماثلة داخل المنزل. وهناك مشهد حاسم في الفيلم حين يعرض ريكي Ricky (وِس بنتلي Wes Bentley)، ابن العقيد، على جين ما يعتبره أجمل مشهد صوّره في حياته: كيس أبيض تطيره الريح فوق رصيف حصوي تنتثر عليه أوراق الشجر الميتة، ثم فوق جدار آجري أحمر، وهو يعلو ويهبط مع الريح. بالنسبة إلى ريكي، نتج فنٌّ عن مزج الكيس والريح وأوراق الشجر، ما يجعله يهتف: «أحياناً يوجد جمال في العالم إلى درجة أشعر أنني لا أستطيع تحملها». لقد سجّل ريكي جمالاً اعتباطياً، فقد كان في

المكان المناسب في الوقت المناسب والعناصر المناسبة موجودة في مكانها لتوفر له الصورة. لكن الأمر مختلف حين اختار المخرج سام مندِس ومصممة الإنتاج نومي شوان Naomi Shohan خيارات فنية حول طريقة استخدام اللون الأحمر في الفيلم. لم يكن من الممكن لريكي أن يغيّر لون الجدار، لكن صانع الأفلام يستطيع تغيير أي شيء لأنه يتحكم بلوحة الألوان الكاملة في فيلمه.

يختار صانعو الأفلام الألوان المتوافرة لهم لاستخدامها من أجل إيصال رسالة أفلامهم وأمزجتها على أفضل وجه. في فيلم **الساعات** يتحقق هذا الغرض باللونين الأزرق والبني.

الأسلوب البصري لفيلم الساعات. يتحدد الأسلوب البصري لأحد الأفلام من خلال عدد من الخيارات – على سبيل المثال، خطة لونية، تتكرر فيها بعض الألوان بظلال أو تركيبات مختلفة. ويتألف **الساعات** من ثلاث حكايات مترابطة، كل منها تجري في سنة مختلفة، مع أنها تبدو وكأنها متزامنة. في عام ١٩٢٣، كانت فرجينيا وولف تحاول كتابة الرواية التي أصبحت فيما بعد رواية **السيدة دالاوي**، وفي عام ١٩٥١، تحاول ربة منزل في لوس أنجلس تدعى لورا براون Laura Brown أن تقرأها، وفي عام ٢٠٠١، تكون كلاريسا فوغان Clarissa Vaughan، محررة الكتب في نيويورك – التي يدعوها حبيبها السابق السيدة دالاوي تيمناً بالشخصية التي ابتدعتها وولف – مشغولة بالتحضير لحفلة، كما كانت حال كلاريسا دالاوي، نظيرتها الروائية. يعالج الفيلم الموت والبعث – بالتحديد، حادثي انتحار واقتراب من الانتحار يعقبه قرار بتبني أسلوب حياة مختلف جذرياً.

اللونان الطاغيان في فيلم **الساعات** هما البني والأزرق بظلال مختلفة (أسمر، صدئي، بيجي، أزرق - رمادي)، مع إيحاءات باللون الأخضر بين حين وآخر. يبدأ الفيلم بتمهيد في عام ١٩٤١، حيث تستعد فرجينيا وولف (نيكول كيدمان Nicole Kidman) للانتحار. فهي تترك بيتها، وتمضي عبر ممر مشجّر يحمل علامات على مؤثرات الربيع الخضراء، وتصل إلى نهر

ماؤه موحل. وفرجينيا وولف نفسها هي دراسة باللون البني: شعر بني وحذاء بني ومعطف ذو نقوش مربعة يتخذ في ضوء الشمس درجة لونية تميل إلى البني. وتسير من الأرض البنية على حافة النهر لتدخل في الماء، محققة ما عزمت على القيام به، كما نعلم من رسالتي الانتحار التي خلفتهما. وقد كُتبت الرسالتان على ورق أزرق: إحداهما موجهة إلى زوجها والأخرى إلى أختها فانيسا Vanessa. وليس البني والأزرق – لونا الأرض والسماء – متضادين. فالبني قد يعني الولادة والنمو، كما هو الحال بالنسبة للتربة التي تنبت منها المحاصيل. وهو أيضاً مرتبط بالموت في سياق الاعتقال أو حين يقال عن شخص أنه مدفون «في الأرض». والأزرق متأرجح أيضاً، فهو قد يعني الطبقة العاملة (الياقة الزرقاء) والأرستقراطية (الدم الأزرق) والمواساة («لون الجنة» كما سمّاه الشاعر وليام موريس William Morris) أو الإنذار بالخطر (طفل مزرقّ). وباللغة الإنجليزية يستخدم بصيغة الجمع كمرادف للاكتئاب. وكون فرجينيا وولف ودعت زوجها وأختها على ورق أزرق قبل أن تخوض في النهر الموحل لا يشير إلا إلى عدم رؤيتها لأي اختلاف بين المسار الذي سارت عليه حياتها والوسيلة التي اختارتها من أجل معالجة ذلك. لقد اختارت ورقاً أزرقَ لوداعها الكتابي، وماء بني اللون لرحيلها الفعلي.

وفي الحكاية التي تجري عام ١٩٢٣، نرى غرفة نوم فرجينيا وولف ينتشر فيها النور البيجي اللون. وحين يكتشف أولاد أختها طيراً ميتاً، يبدو أن فرجينيا تتماهى معه. فهي تستلقي على الأرض إلى جواره، ويوفر العشب والتربة لها موضع راحة سيتحول بعد ثمانية عشر عاماً إلى مياه نهر أوز Ouse.

في حكاية عام ٢٠٠١، يرتدي رتشارد Richard (إد هاريس Ed Harris) قبعة ورداء أزرقين. ولون بشرته بني عليل يميل إلى اللون الرمادي. وقد أثر مرض الإيدز على عقله أيضاً، وهو مثل فرجينيا وولف يسمع أصواتاَ، ومثلها أيضاً سينهي حياته بنفسه. وكلاريسا فوغان (مِريل ستريب) – التي تعدّ حفلة لرتشارد – أقل شبهاً بالسيدة وولف وأكثر شبهاً بشخصية السيدة دالاوي. وغرفة

نوم كلاريسا بيضاء تميل إلى الزرقة، وحين تزور رتشارد تتلاءم ألوانهما. فهي ترتدي سترة جلدية (سويد suede) وياقة عالية زرقاء ومنديلاً أزرقَ فاتحاً.

تبدأ حكاية ١٩٥١ مع دخول سيارة بنية وبيضاء في مدخل السيارات عند أحد المنازل. ويخرج رجل من السيارة ويدخل المنزل وهو يحمل باقة من الورود الصفراء. إننا في منزل دان Dan ولورا براون (جوليان مور) اللذين قد يكون اسم عائلتهما المأخوذ من رواية مايكل كننغام(*) Michael Cunningham قد أثّر في اختيار أحد اللونين الطاغيين في الفيلم. واللون البني طاغٍ في المنزل، لكنه ليس لون لورا الوحيد. فعلى الرغم من أنها سمراء، وتسريحة شعرها تشبه تسريحة فرجينيا وولف، فلونها المبدئي هو الأزرق. بل إنها تزين قالب الكاتو لعيد ميلاد زوجها بحاشية زرقاء. ولكن فور أن تقرر الانتحار، تنتقل إلى اللون البني، ثم حين تقرر الحياة بشروطها الخاصة، وهذا يعني هجران أسرتها بعد ولادة طفلها الثاني، تعود إلى اللون الأزرق للاحتفال بعيد ميلاد زوجها. وبربط اللون مع الشخصية والمزاج والخلفية، فقد دمج المخرج ستيفن دالدري – بالتعاون مع مدير التصوير ومصمم الأزياء ومصمم الإنتاج – حياة ثلاث نساء، وجعلها كأنها حياة شخص واحد تتقاسمها النساء الثلاث.

التلوين. التلوين هو استخدام عملية تجري بمساعدة الحاسوب لإضفاء اللون على الأفلام المصورة بالأسود والأبيض. تُخْضِع هذه العملية الفيلم إلى تحليل لقطة بعد لقطة ومشهد بعد مشهد ليكون التلوين منسجماً. وينبغي تحديد ألوان الإطارات الافتتاحية أولاً من خلال الرجوع إلى الاسكتشات والمذكرات وتصاميم مشاهد التصوير إن توفرت. وبعد أن يتم اختيار ألوان الإطارات الافتتاحية، يطبِّق الحاسب الآلي الألوان نفسها على الفيلم بأكمله. ومع ذلك، لا توجد ضمانة بأن الاسكتش الملون الموضوع لفيلم بالأسود والأبيض سيكون صالحاً لو أن الاستوديو قرر تصوير الفيلم بالألوان. لذلك فالادعاء بأن نسخة ملونة من فيلم مصور بالأسود والأبيض كانت سترضي صانع الفيلم لو توفرت له فرصة تصويره بالألوان هو ادعاء باطل. ومناهضو التلوين - وهم كثيرون ومنهم جيمس

(*) الرواية التي اقتبس الفيلم منها. واسم العائلة براون Brown يعني اللون البني. (المترجم)

ستيوارت وبرت لانكاستر Burt Lancaster وودي ألن وفرانك كابرا ومارتن ريت –يرون أن التلوين يبطل مبدأ الاختيار الإبداعي، وهو مبدأ جوهري في الفن.

لسوء الحظ، جرى تلوين عدد من الأفلام الكلاسيكية المصورة بالأسود والأبيض، ومنها **النوم الكبير** (١٩٤٦)، و**إنها حياة رائعة** (١٩٤٦)، و**معجزة في الشارع الثالث والأربعين** (١٩٤٧)، و**رمال إيو جيما** (١٩٤٩)، و**أدغال قاعة الصف** (١٩٥٥). وحين كان الاستوديو يقرر تصوير فيلم بالأسود والأبيض وليس بالألوان، فقد كان يترتب على ذلك الاختيار عدة عوامل، والعنصر الرئيسي منها هو الميزانية. وفي عصر هوليوود الذهبي، لم تكن توجد اعتبارات جمالية تملي أي نوع من الأفلام يجب أن يكون بالأسود والأبيض وليس بالألوان. على سبيل المثال، لا يمكنك القول إن الألوان مناسبة لأفلام الغرب الأمريكي أكثر من الأسود والأبيض، باعتبار أن بعض أفلام الغرب الكلاسيكية التي أخرجها جون فورد مصوّرة بالأسود والأبيض: **عربة المسافرين** (١٩٣٩) و**عزيزتي كلمنتاين** (١٩٤٦) و**حصن أباتشي** (١٩٤٨) و**سيد العربات** (١٩٥٠) و**الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس** (١٩٣٩). ولكن في عام ١٩٣٩، السنة نفسها التي وُزِّع **عربة المسافرين** فيها، تم أيضاً توزيع فيلم آخر لجون فورد، وهو **طبول عبر نهر الموهوك**، كان أول أفلامه بالألوان. وبما أن الفيلم الأخير من إنتاج استوديو فوكس القرن العشرين، فمن المحتمل أن رئيس الاستوديو داريل زانوك Darryl F. Zanuck قرر أن الفيلم يستحق التصوير بالألوان، ومن المحتمل أن ذلك لأن جزءاً كبيراً من الفيلم يستحق التصوير في موقع الحدث بولاية يوتا.

كما لم تُعْتَبَر الألوان فرضاً أساسياً للأفلام الموسيقية الغنائية(*). فالأفلام الموسيقية الغنائية العظيمة في العقد الرابع من القرن العشرين – ومن

(*) اخترتُ تسمية «الفيلم الموسيقي الغنائي» لترجمة كلمة musical، وتحاشيت كلمة «الاستعراضي»، على اعتبار أن بعض أفلام المغنين المشهورين التي تنتمي إلى هذا التصنيف تحتوي على أغان ولكنها لا تحتوي على رقصات، مثل فيلمي بات بون Pat Boone **برناردين** و**حب نيسان**. (المترجم)

أبرزها أفلام فرِد أستير Fred Astaire وجنجر روجرز Ginger Rogers – كانت بالأسود والأبيض. كانت الألوان باهظة التكلفة ولم تكن الاستوديوهات تجود بها عل كل فيلم، بل فقط على الأفلام التي اعتبرتها مهمة بما يكفي لتبرير ذلك أو التي كانت بحاجة للألوان لتحقيق إمكاناتها الدرامية كاملة.

ونادراً ما يمكننا القول إنه يجب تصوير فيلم ما بالأبيض والأسود. ولكن بعض الأفلام لا يمكن تصويرها إلا بالألوان. وقد كان عام ١٩٣٩ عاماً ممتازاً في تاريخ السينما الأمريكية، فهو العام الذي جرى فيه توزيع عدد غير مسبوق من الأفلام الكلاسيكية: **ساحر أوز** و**النساء** و**عربة المسافرين** و**دستري ينطلق على جواده مرة أخرى** و**نينوتشكا** *Ninotchka* و**النصر القاتم** و**السيد سميث يذهب إلى واشنطن** و**مرتفعات وذرنغ** و**للفئران والرجال** و**بو جيست** *Beau Geste* وبالطبع **ذهب مع الريح**. من بين هذه الأفلام، كان **ذهب مع الريح** الوحيد الذي صوّر بالألوان بأكمله، ولم يكن ليجذب المشاهدين كما جذبهم لو كان بالأسود والأبيض. ففي نهاية المطاف، كانت رواية مارغرت ميتشل Margaret Mitchel، وهي واحدة من أكثر الروايات بيعاً، تتطلب أن تعامَل كملحمة، تكملها الألوان. وكمثال معاصر، لو أن **فيلم عائلة سمبسون** *The Simpsons Movie* صُوِّر بالأسود والأبيض، فهل كانت الجماهير التي تتوقع اللون الأصفر الذي يميز المسلسل التلفزيوني ستحتشد لمشاهدته؟ الأغلب أن الجواب بالنفي.

وحين يُتَّخَذ قرار بتصوير فيلم بالألوان، يجري تخطيط كل شيء – الملابس والإضاءة والمكياج ومَشاهد التصوير – وتنفيذه وفق ذلك القرار. لكن من الممكن استخدام اللون بطريقة تجعل الفيلم يبدو في النهاية أقرب إلى الأسود والأبيض منه إلى الفيلم الملوّن. في فيلم **جميع رجال الملك** (٢٠٠٦) – وهو إعادة صنع فيلم عام ١٩٤٩ الحائز على جائزة الأكاديمية (الأوسكار) والذي يدور حول حاكم لويزيانا هيوي لونغ Huey Long – لم يشأ المخرج

ستيف زاليان Steve Zallian ومدير التصوير بووِل إدلمان Pawel Edelman صنع فيلم ملوّن عادي، بل حاولا استنساخ «مظهر» الفيلم الأصلي الموزّع عام ١٩٤٩ بقصر لوحة الألوان على البني والرمادي والأخضر الكامد، ما أعطى الانطباع بأن كل أثر للألوان قد استؤصل من الإطارات. كما اختارا أحادية اللون لتصوير قصاصات الجرائد والصوّر القديمة. وجاء أكثر اختياراتهم جذريةً في النهاية، إذ أن مقطع الاغتيال، المصوّر بالأسود والأبيض، بدا وكأنه جزء من شريط وثائقي. كانت هذه قرارات اتخذها فنانان قررا الشكل الذي يريدان فيلمهما أن يظهر به.

ومن الناحية الأخرى فإن التلوين هو عملية تتم بمساعدة الحاسوب، وتسمح لهذا الجهاز – في غياب أية معلومات إرشادية – أن يقوم بالخيارات التي يجب أن تكون حقاً مقصورة على صانع الفيلم وحده. وتلوين فيلم لمجرد إرضاء المشاهدين الذين اعتادوا على الألوان هو مثل التلوين اليدوي لصور فوتوغرافية مصوّرة بالأسود والأبيض. تذكَّر أن «مظهر» الفيلم مخطط بعناية. ومثال على ذلك أن فيلم بريان دي بالما **الأضاليا السوداء** (٢٠٠٦) مأخوذ من رواية جيمس إلْروي James Ellroy التي تحمل الاسم نفسه، والتي هي نسخة روائية عن جريمة القتل التي حدثت عام ١٩٤٧ ولم يُعثر على مرتكبها وراحت ضحيتها إليزابيث شورت Elizabeth Short التي كانت تأمل أن تصبح ممثلة سينمائية. وقد عمل المصور السينمائي فيلموس زيغموند Vilmos Zsigmond ودي بالما معاً لإعادة خلق لوس أنجلس كما كانت في العقد الخامس من القرن الماضي. واتفقا على أن يكون للفيلم مظهر ليلي، مليء بالظلال وأحياناً صارخ الألوان. لذلك حصر زيغمون لوحة ألوانه بعدد محدود من الألوان (الأبيض والأسود والأحمر وبصورة خاصة البني، ما أعطى بعض المَشاهد لوناً بنياً داكناً واستدعى الزمن الماضي). ومع أن **الأضاليا السوداء** مصوّر بالألوان، فقد أراد زيغموند ودي بالما إنجاز نوع التباين الحاد نفسه بين النور والظل الذي تتصف به الأفلام السوداء العظيمة من العقد الخامس من القرن العشرين. «أثناء العملية السابقة للإنتاج، كانت

خطتنا ... إضاءة هذا الفيلم بأفضل أسلوب من أساليب الأفلام السوداء المصورة بالأسود والأبيض».(١)

إضاءة الصورة

للإضاءة علاقة مباشرة مع الطريقة التي تُرى الصورة بها. ويبدو النور والظلام على نحو مختلف في الأفلام مما يبدوان في الحياة الواقعية، حيث على سبيل المثال، قد يشير الظلام ببساطة إلى بدء المساء. وفي الفيلم، الظلام الذي يتخذ شكل سطوح مظللة أو إنارة خافتة أو ممرات غير مضاءة يمكن أن يوحي بالغموض أو الخطر. ولا يمكن للفيلم أن يعتمد دائماً على النور المتوافر، أي النور الموجود مسبقاً في الموقع المختار، في الداخل أو في الخارج. والأكثر شيوعاً هو نموذج النقاط الثلاث.

والفيلم الهوليوودي الكلاسيكي هو مثال على **إضاءة النقاط الثلاث**، حيث تُستخدم الأنوار الأساسي والمُشبِع(*) والخلفي. وليست هذه هي الأنوار الوحيدة، ومع ذلك فإن إضاءة النقاط الثلاث هي خطة إضاءة متعارف عليها ويمكنها، إذا فُهِمَت فهماً صحيحاً، أن تفسر كيف يمكن للإضاءة أن تؤثر على الصورة التي يكوّنها المُشاهد عن الشخصية أو الخلفية.

إن **النور الأساسي**، الذي هو مصدر الإنارة الرئيسي، يترك ظلالاً إذا استخدم وحده. لهذا السبب، من الضروري استخدام نور آخر لملء المناطق التي يتركها النور الأساسي غير مضاءة وللتخفيف من الظلال التي يسببها

(١) كما استشهد به جون برونسون، **سحر الأفلام**: **قصة المؤثرات الخاصة في السينما**.

John Bronson, *Movie Magic: The Story of Special Effects in Cinema* (New York: New American Library, 1976), 159.

(*) fill light يستعمل النور المشبع للتخفيف من التباين في المشهد وتوفير الإضاءة لأجزاء الصورة الواقعة في الظل، ويوضع عادة بشكل متعامد تقريباً مع النور الأساسي ويكون أقل توهجاً منه. (المترجم)

النور الرئيسي، و**النور المُشبِع** هو نور مساعد أخفّ وأقل توهجاً يوضع قبالة النور الأساسي على الجانب الآخر من آلة التصوير. ولكن حتى الجمع بين النور الأساسي والنور المُشبِع غير كاف إذا كان المطلوب هو توفير إحساس بالعمق. لذلك توجد حاجة لوضع **نور خلفي** أعلى من الشيء المراد تصويره وخلفه. والنور الخلفي وحده لا يعطي سوى صورة ظلية. لكن الجمع بينه وبين النورين الأساسي والمشبع يجعله يفصل الشيء المصور عن بيئته وبذلك يخلق إحساساً بالعمق.



إنارة أساسية شديدة في **قابلني في سينت لويس** (١٩٤٤).



إنارة أساسية منخفضة في فيلم **طلقات نارية من جهات مختلفة** (١٩٤٧).

ومن حيث التأثير، يمكن تصنيف الإنارة على أساس الإنارة الأساسية الشديدة والإنارة الأساسية المنخفضة. وتنتج عن معدَل منخفض التباين للنور الأساسي والنور المشبع صورة موحّدة الإشراق تقريباً، أو ما يسمى **إنارة أساسية شديدة**، وهو النوع المستعمل في الأفلام الموسيقية الغنائية والأفلام الملهاوية في المَشاهد التي يسودها الهدوء والسلام. وعلى عكس ذلك فإن معدَلاً شديد التباين ينتج **إنارة أساسية منخفضة**، تولد تأثيراً مظللاً وجواً ليلياً. وكانت هذه هي الإنارة المميزة للفيلم الأسود، الذي هي نوع من الميلودراما تشتد فيه العواطف والانفعالات على خلفية حضرية مكسوة بالأوساخ وفي كثير من الأحيان ملفوفة بالضباب، والشوارع فيه مظلمة ولئيمة ودائماً زلقة بسبب الأمطار. ويفضل مخرجو أفلام الرعب والميلودراما الإنارة الأساسية المنخفضة بسبب ظلالها والتباين الحاد فيها بين النور والظلام.

بالإضافة إلى هاتين الفئتين العامتين من الإضاءة، هناك خمسة أنواع أخرى، تتميز بعضها عن بعض على أساس الزاوية التي ينير منها مصدرُ

الضوءِ الموضوعَ المصورَ: أمامية وخلفية وعلوية وجانبية ومنخفضة. وتتمتع الإنارة الأمامية بتأثير مخفَّف يجعل كل شيء نراه أكثر جاذبية مما هو في الحقيقة. وتولّد الإنارة الأمامية للوجه مظهر شباب دائم، لكنها أيضاً تزيل عن الوجه شخصيته. وتضيف الإنارة الخلفية، كما رأينا، عمقاً ويمكنها أن تبرز التفاصيل الدقيقة في التصاميم والأنساق في الخلفية. وحين تنار إحدى الشخصيات من الخلف – كما يحدث لإستر Esther (باربرا سترايسند Barbara Streisand) حين تغني «دائمة الخضرة» في نهاية فيلم **مولد نجمة** (١٩٧٦) – فإن هالة تنتج عن ذلك وتُولِّد مزاجاً أثيرياً. وعلى نحو مماثل، تولِّد الإنارة **العلوية** جواً شبابياً أو روحانياً، كما هي الحال في **أغنية برناديت**، حيث تؤكد على قداسة برناديت. وتجعل **الإنارة الجانبية** موضوع التصوير نصف مضاء ونصفه الآخر في الظل،



صورة ثابتة لأغراض الدعاية لكلوديت كولبرت Claudette Colbert
منارة من الأمام ومن الخلف.

ما يجعلها تشير إلى انقسام في الشخصية، أو شخصية متأرجحة أخلاقياً، أو امرأة مغوية. وكانت غريتا غاربو Greta Garbo ومارلين ديتريتش تُصوّران في كثير من الأحيان بهذه الطريقة. وتضفي **الإنارة**

السفلية على الموضوع المصوّر طابعاً مشؤوماً، وكان ذلك نوع الإنارة الذي استخدمه د. و. غريفيث في فيلم **شارع الأحلام** (١٩٢١) لإظهار الشر في شخصية سواي وان Sway Wan.

وفي الفيلم المصور بالأسود والأبيض، يمكن أن ينتج عن التفاعل بين النور والظلام رمزية بصرية. فطوال فيلم **المواطن كين**، يظهر المراسل الصحفي تومبسون Thompson – الذي يحاول التوصل إلى معنى لعبارة كين وهو على فراش الموت («برعم وردة!») – في الظل دائماً. فهو فعلياً في ظلام، ويبقى في ذلك الظلام على مدى استمرار الفيلم. وتماماً كما يمكن للظلام أن يعني الجهل، يمكن للنور أن يشير إلى المعرفة. وحين يدخل تومبسون إلى مكتبة ثاتشر Thatcher التذكارية لقراءة مذكرات ولي أمر كين، فإن أشعة من النور تضيء الغرفة الشبيهة بضريح. قد تفسر المذكرات معنى «برعم وردة». لكن النور خادع، ويغادر تومبسون المكتبة والظلام الذي هو فيه مستمر كما هو دائماً.

وليس تومبسون الشخصية الوحيدة التي تعاني من الجهل. فمع أن تومبسون يجهل معنى عبارة «برعم وردة»، فكين نفسه غارق في الجهل. وحين يلقي كين بيان المبادئ الذي يتبناه، ويعد بأن يكون «نصيراً مقاتلاً لا يكلّ» لقضايا الشعب، يكون وجهه في الظلام. ولا يعرف كين أنه لن يتمكن أبداً من تحقيق ما جاء في بيانه، لكن الإنارة تبين ذلك.

تستخدم الإنارة أيضاً استخداماً فعالاً في فيلم برستون سترجيس **رحلات سوليفان** (١٩٤١). ففي الفيلم يدعو أعضاء سود في كنيسةٍ السجناءَ البيض الذين يشكلون مجموعة سجناء محلية إلى حضور فيلم في كنيستهم. وحين نرى السجناء يشقون طريقهم إلى الكنيسة، نراهم في الظلام، ويبدون للحظة وكأنهم من السود. وتؤسس الإنارة ارتباطاً بين رواد الكنيسة السود والسجناء، كما أنها تعزز موضوع الفيلم، وهو أن مشاهدة الأفلام هي نوع من الأخوة التي تمحو جميع الفروق، بما فيها الاختلافات العرقية. فالأفلام هي عامل المساواة العظيم، وفي الظلام يتساوى الجميع.

المؤثرات الخاصة (SFX) / المؤثرات البصرية (VFX)

المؤثرات الخاصة (SFX) هي جزء عضوي من أفلام كثيرة. وهي موجودة منذ أن وُجدتْ الأفلام. ويمكننا العودة إلى أوائل العقد الأول من القرن العشرين حين أسعد جورج ميليه المشاهدين بإظهار شخصيات تختفي في هبّة من الدخان أو بجعل شخص أو شيء يتحول إلى شخص أو شيء آخر. وكان ميليه يستعمل مؤثرات من هذا النوع بسبب قدرتها على إثارة الدهشة والعجب، وأيضاً من أجل إمكاناتها المتعلقة بتطور القصة، فالمؤثرات في **رحلة إلى القمر** هي فعلياً جزء من الحبكة. وبرغم معرفتنا للطريقة التي أنجز ميليه مؤثراته بها، فإننا لا نزال نتعجب من النتيجة. وقد تحققت التحولات من خلال **تصوير وقف الحركة** الذي يُعرض فيه كل إطار للنور وحده،



الإنارة الخلفية في فيلم **شارع سنسيت** (١٩٥٠). والنور الخلفي صادر عن ضوء مُسلَّط أثناء عرض فيلم صامت من بطولة نورما دزموند Norma Desmond (غلوريا سوانسون Gloria Swanson) التي تقف أثناء عرضه وترفع يديها لتقسم على العودة إلى الشاشة.



كونغ يحمل فاي راي Fay Wray بإحدى يديه بينما يتخلص من زاحف مجنح باليد الأخرى في فيلم **كينغ كونغ** (١٩٣٣)، الذي يعتبر معجزة في المؤثرات الخاصة .

ما يتيح إدخال بعض التعديلات بين الإطارات وتوليد الوهم بأن شيئاً ما قد تحول إلى شيء آخر أو اختفى كلياً.

واليوم «المؤثرات الخاصة» هي جزء من صنع الأفلام إلى درجة أنها لم تعد تبدو خاصة. و**المؤثرات البصرية** (VFX) هي الآن المصطلح الأكثر شيوعاً. وما لم تُدْمَج المؤثرات – إن وصفناها بالخاصة أو البصرية – في الحكاية فهي عندئذ معادلة للاستعراض. ويصف أرسطو في كتابه **فن الشعر** الاستعراض بأنه أي مؤثر مسرحي يستهوي العين أكثر مما يجذب العقل، واعتبره أقل عناصر المسرحية أهمية. والمؤثرات البصرية تستدعي الاهتمام لنفسها، بغض النظر عن الشكل الذي تتخذه. أما حين تدفع المؤثرات الحبكة إلى الأمام كما يفعل الحوار، فإننا نلاحظها، ولكن ضمن سياق الفيلم. ويعرف أفضل صانعي الأفلام أن المؤثرات البصرية يجب أن تكون جزءاً من الحكاية.

واليوم، وفي كثير من الأحيان يمكن لأي شخص يود معرفة طريقة إنجاز مؤثرات معينة في فيلم ما أن يدخل إلى موقع الفيلم على الإنترنت، ويشاهد

عناصر «طريقة الصنع» المتضمنة في قرص الفيديو الرقمي، أو يقرأ مجلة **المصور السينمائي الأمريكي** أو **مجلة آي سي جي** ICG، التي ينشرها الاتحاد العالمي للمصورين السينمائيين. ومع ذلك، فمعرفة التقنية التي أنتجت المؤثرات لا تساعدك وحدها على تحديد ما إذا كانت هذه المؤثرات قد صممت لمجرد أن تُبْهِر المُشاهد أو أنها تعمل كاستراتيجيات تطوّر الحبكة وتوفر لها زخماً.

لقد تعجب المشاهدون الذين شاهدوا فيلم **كينغ كونغ** عند توزيعه في عام ١٩٣٣ من مدى شبه كونغ بكائن حي، رغم معرفتهم بأنه ليس حقيقياً. ولم يكن معروفاً في ذلك الوقت أن هناك ستة نماذج من كونغ طول كل منها ثماني عشرة بوصة، ونموذجاً طوله عشرون قدماً تتحرك ذراعاة برافعة، كما أن مرتادي الأفلام لم يدركوا أن المشهد الجريء جداً الذي ينزع كونغ فيه قطعاً من ثوب آن (فاي راي) الممزق ويشمها هو **إسقاط خلفي مصغّر** فيه مشهد تصوير مُحَجَّم موضوع أمام شاشة تعرض عليها أحداث حية. وحسب قول أحد مخرجي فيلم **كينغ كونغ** ميريان كوبر Merian C. Cooper: «تم في البداية تصوير فيلم للممثلة وحدها وكانت أسلاك غير مرئية تنزع ثيابها. ثم وُضِع كينغ كونغ المصغّر على مشهد تصوير مبني على رصيف بارتفاع الخصر... رُتِّبَت عليه مصغرات للأشجار والسرخس وجص من صخر باريس. وخلف هذا المشهد، أُسقِط فيلم فاي راي وحُرِّك كونغ بحركات تتماشى مع الفيلم»(١). والمشهد لا يجذب الانتباه لنفسه لأنه حيوي بالنسبة لاكتساب كونغ صفات إنسانية مع التحول من وحش إلى عاشق، وفي النهاية إلى حامٍ. فمن الواضح أن كونغ يشعر بالحيرة تجاه الكائن الذي يمسكه بيده، كما أنه يشعر بإثارة خفيفة يسببها ذلك الكائن. وإذا كانت أجيال من مشاهدي الأفلام نظرت إلى كونغ على أنه من البشر، بل وصل بهم الأمر إلى حد البكاء لموته، فذلك يعود إلى عبقرية كوبر وويليس أوبرايَن Willis O'Brian في مجال المؤثرات الخاصة.

---

(١) بوب فيشر، «الجمال الممزق».

Bob Fisher, "Severed Beauty," *ICG Magazine*, September 2006: 41.

وحين قرر روبن ماموليان أنه في فيلمه **الدكتور جيكل والسيد هايد** سيتم تحول هنري جيكل إلى السيد هايد على الشاشة، فقد أجري التحول باستبدال سلسلة من اللقطات لفريدريك مارش Fredric March (جيكل) في مراحل مختلفة من المكياج. وقرار جيكل بتناول جرعة التحول يأتي مباشرة بعد مقابلته للمومس آيفي Ivy (مريام هوبكنز Miriam Hopkins). لذلك يقوم ماموليان باستبدال بطيء للقطة تصور ساق آيفي العارية المتدلية فوق لقطة لجيكل وصديقه وهما يسيران في شارع مظلم من شوارع لندن. ولمعرفة جيكل بأن وصال آيفي ليس متاحاً له بصفته الطبيب المحترم، فإنه يحضر الجرعة التي تحوّله إلى السيد هايد. وبرغم أن التحول قد يبدو وكأنه مؤثرات خاصة، فهو مبني على قرار ماموليان بالجمع بين إثارة شهوات جيكل والطريقة الوحيدة التي يمكن إشباعها بها، وهي تحول جيكل إلى شخصيته الأخرى. وقرر ماموليان أن يجعل التحول يترافق مع مونتاج من الصور التي تدور ملتفة حول الشاشة وتوحي بما يخطر في ذهن جيكل بينما تأخذ الجرعة مفعولها.

وقد غيرت أجهزة الحاسوب صنع المؤثرات الخاصة تغييراً كلياً. والتقنية الرقمية أتاحت لصانعي الأفلام إنجاز مؤثرات كانت مستحيلة في العقد الرابع من القرن العشرين. قارن بين **الدكتور جيكل والسيد هايد** وفيلم **الرجل الأجوف** (٢٠٠٠) الذي يتلاشى فيه كيفن بيكون Kevin Bacon بالتقسيط، أو بالأحرى هذا ما يحدث لنظيره الرقمي. لم يكن من الممكن لأي عدد من لقطات الاستبدال أن يحقق تحولاً كاملاً كهذا. لكن ما نراه هو انتصار التقنية، ولكننا لا نرى إنجازاً عظيماً في صنع الأفلام. إذ على الرغم من مؤثرات فيلم **الرجل الأجوف** المدهشة، فهو لا يمكن أن يصل إلى المكانة الكلاسيكية التي يتمتع بها **الدكتور جيكل والسيد هايد**.

كما أن المؤثرات الخاصة في فيلم **فورست غَمب** نجحت وأضافت إلى القصة. وبرغم من أن الفيلم صنع في عام ١٩٩٤، يتفاعل فورست مع الرؤساء كينيدي وجونسون ونكسون، ومع جون لينون John Lennon. فقد تمكن صانع الفيلم من خلال نسخ اصطناعية طبق الأصل من إظهار

الشخصية الروائية (الخيالية) تتحدث مع شخصيات تاريخية أخذت صورها من أرشيف أفلام أو من مصدر خارجي آخر. وكانت تلك طريقة فعالة ومبتكرة لإظهار كيف أن فورست – الذي أعطى كل المؤشرات على أنه فاشل – ينتصر مع مرور الوقت بتحوله من شخص مغمور إلى شخص شهير، وهذه نسخة مألوفة من الحلم الأمريكي. ومع أن فيلم **فورست غَمب** استخدم مؤثرات مبتكرة، فهو لم يعتمد عليها لجلب المشاهدين.

ستوجد دائماً أفلام توجّهها المؤثرات. فعلى سبيل المثال، لم يكن بالإمكان صنع ثلاثية **المصفوفة** – التي تتخيل عالماً تسيطر عليه أجهزة الحاسوب – بدون المؤثرات، وكذلك الأمر بالنسبة لفيلم **المحولات** (٢٠٠٧)، الذي يقدّم لنا كائنات آلية متحاربة قادمة من الفضاء الخارجي. لن يفد المشاهدون لمشاهدة فيلم عن كائنات آلية عملاقة تُروى الأعمال التي تدل على قواها دون أن تُرى. وعلى نحو مماثل، لا توجد طريقة لخلق العاصفة في فيلم **العاصفة الكاملة** (٢٠٠٠) – الذي يتضمن بين مَشاهد مريعة أخرى سقوط مروحية في الماء – إلا رقمياً. ولم يخب أمل المشاهدين الذين توقعوا «عاصفة كاملة». حين تصبح المؤثرات الخاصة هي السبب الرئيسي لمشاهدة أحد الأفلام، فالخطر يكمن في أن المشاهدين سيجدون صعوبة في الاهتمام بالشخصيات أو بالحبكة، باعتبار أن هذه العناصر أصبحت عبيداً للتقنية. ويكون الفيلم مثل مسرحية أنتجت بفخامة ولا يتذكر المرء منها إلا المشاهد والأزياء.

ومن المؤكد أنه في بعض الأحيان لا تتمكن المؤثرات الرقمية من تخفيض تكاليف الإنتاج فقط، بل من إنقاذ الإنتاج أيضاً. فحين توفي أوليفر ريد Oliver Reed أثناء تصوير **المصارع**، تم إدخال صورته رقمياً في المَشاهد التي تحتاج إلى وجود شخصيته من أجل إتمام الفيلم. وفي فيلم **الساعات**، كان من الضروري لنيكول كيدمان أن تضع أنفاً ترقيعياً ليجعلها تشبه فرجينيا ولف، مع أن الشبه كان ضعيفاً جداً. لكن كان العمل الترقيعي واضحاً، لذلك جرى تحسينه رقمياً ليبدو طبيعياً.

تحتوي الكثير من اقراص الفيديو الرقمية الآن على بنود خاصة حول صنع الفيلم. ويحتوي القرص المسمى **ثورات المصفوفة** (٢٠٠٣) على قرص آخر يوضح ما يمكن إنجازه بالجمع بين الصور التي يولدها الحاسوب والتصوير الحي للأحداث والرسوم المتحركة. وأنت تشاهد الممثلين وهم يُدفعون عبر الفضاء على أسلاك مرئية تُزال رقمياً. وتعلم أن ثلاثية **المصفوفة** هي عن الولادة (**المصفوفة**) والحياة (**إعادة شحن المصفوفة**) والموت (**ثورات المصفوفة**)، وأن رجل القطار – الذي ينحصر مجاله في خط المترو الذي يصل بين المصفوفة وعالم الآلات – مستوحى من تشارون Charon الذي ينقل بقاربه الموتى في الأساطير اليونانية عبر نهر ستيكس Styx في العالم السفلي. لكن معرفة ما استخدم في الفيلم من تقنية ومن ثقافة واسعة في تصوير **ثورات المصفوفة** لا تفسر التفاصيل المتعلقة بالحبكة التي تخص الأوراكل Oracle (الكاهن وسيط الوحي)، أي العائلة الهندية التي يقابلها نيو Neo (كيانو ريفز Keanu Reeves) في المترو، التي هي في الواقع برامج حاسوبية في طريقها إلى المصفوفة، أوالشروق المجيد الذي يظهر في المشهد الأخير ويرمز إلى انتصار الإنسانية (الذي قد يكون مؤقتاً) على الآلات، وهو نصر لا يمكن تحققه بدون خسارة لحياة إنسانية. لقد غيرت التقنية الرقمية الطريقة التي يبدع بها صانعو الأفلام المؤثرات البصرية، لكن التقنية وحدها لا ترفع من جودة الفن السينمائي.

والشيء نفسه صحيح عن استعمال الرسوم المتحركة. وأعمال الرسوم المتحركة الكلاسيكية (مثل **بياض الثلج والأقزام السبعة**، ١٩٣٧، و**بينوكيو** *Pinocchio*، ١٩٤٠، و**بامبي** *Bambi*، ١٩٤٢، الخ.) هي نتيجة عدد من الرسوم، التي يختلف كل منها اختلافاً طفيفاً عن الآخر. وحين تُصوَّر وتُعْرَض، تظهر هذه الرسوم وكأن الحياة انبعثت فيها. أما في الرسوم التي يولدها الحاسوب (مثلما في فيلم ديزني **راتاتوِّي** *Ratatouille*، ٢٠٠٧)، فرموز الحاسوب وحدها هي التي كوَّنت الشخصيات. إذن هل الرسوم الرقمية أعلى مستوى من الرسوم الكلاسيكية؟ إذا كانت الرسوم

الكلاسيكية تشبه فن الرسم والرسوم الرقمية (ببعدها الثالث) تشبه النحت، فهل النحت أعلى منزلة من الرسم؟ من المؤكد أنه ليس كذلك. وحين نتحدث عن عمل فني، فإننا لا نستطيع أن نقارن إلا أعمالاً فيها أشياء مشتركة: لوحة تمثل شخصاً مع لوحة تمثل شخصاً آخر، طبيعة صامتة مع طبيعة صامتة، منظر طبيعي مع منظر طبيعي. ويمثل **بامبي** و**راتاتوِّي** مدرستين مختلفتين من الرسوم المتحركة. وكلاهما حقق نجاحاً هائلاً، وكلاهما جدير بأن يكون ممثلاً لفن معين. وكما كتب ت. س. إليوت في مقاله «التقاليد والموهبة الفردية»: «لا يتحسّن الفن أبداً، ولكن ... مادة الفن ليست نفسها تماماً قط». وكمثال على ذلك، لا يمكن للمرء أن يقول إن **المواطن كين** فيلم أعظم من **ولادة أمة**، بل كل ما يمكنه قوله هو أن التقنية التي كانت في متناول أورسون ويلز كانت أكثر مما توافر لد. و. غريفيث. لكن كلاهما أنتج تحفة رائعة، مستخدماً التقنية المتوافرة. واليوم تتوافر لصانعي الأفلام تقنية أوسع مما توافر لهم في أي وقت سابق، ولكن إبداعهم لكنز من الأعمال الكلاسيكية سيعتمد على اهتمامهم بكل تفاصيل أفلامهم. الابتكار خير من الركود، لكن لا يمكن أن تكون المؤثرات البصرية سوى وسيلة للوصول إلى غاية. وينبغي أن تخدم المؤثرات البصرية القصة التي يريد صانع الفيلم أن يحكيها فقط، فهي ليست سوى أحد جوانب ترتيب المشهد.

الفصل الخامس

الأجناس الفيلمية

حتى هذه النقطة كنا نتحدث عن الأساليب، مستخدمين أمثلة من أفلام مثل **عزيزتي كلمنتاين** و**تحويلة** و**سايكو**. وفي حين أن هذه الأفلام توضح مبادئ معينة في صنع الأفلام، فهي أيضاً توضح أنواعاً معينة من الأفلام: **كلمنتاين** هو مثال على فيلم الغرب الأمريكي، و**تحويلة** مثال على الفيلم الأسود، و**سايكو** مثال على فيلم الرعب. وفي حين أن هذا الفصل سيستكشف عدة أجناس مختلفة، عليك أن تتذكر أن الأفلام التي يمكن وصفها بكلمة أو عبارة مفردة قليلة جداً.

حين يتحدث أساتذة الأدب الإنجليزي عن **جنس** أدبي، فهم يعنون شكلاً أدبياً له أعراف وأنساق أصبحت، من خلال التكرار، مألوفة جداً بحيث أن القراء يتوقعون عناصر متشابهة في أعمال تنتمي إلى النوع نفسه. في أثينا في عهد بركليز وإنجلترا في عهد إليزابيث الأولى – وهما عصرا المأساة العظيمان – لم يكن الجمهور الذي حضر عرضاً لمسرحية **أوديب الملك** أو **هاملت** يشاهد شكلاً مسرحياً جديداً. فالجمهور كان معتاداً على مسرحيات تسعى فيها الشخصيات إلى أهداف تؤدي إلى موتها أو سقوطها. كما كانوا يفهمون التطور المأساوي من الجهل إلى المعرفة، ومن الرفاه إلى الكارثة.

إن أعراف المأساة – بما فيها الأبطال ذوو المثالب المأساوية، والأخطاء القاتلة، وانقلابات الحظ – تظهر في كل مأساة، لكنها لا تظهر دائماً بالطريقة نفسها. فالأبطال المأساويون الإليزابيثيون، على سبيل المثال، يمارسون حرية

الإرادة إلى حد أكبر من نظائرهم الإغريق. ومن جهة أخرى، تبدو المأساة الحديثة قدرية، فيها شخصيات مثل بلانش دوبوا Blanche DuBois في مسرحية تِنيسي وليامز Tennessee Williams **عربة اسمها الرغبة** وويلي لومان Willy Loman في مسرحية آرثر ميلر Arthur Miller **موت بائع جوال** تحطمها قوى لا تستطيع تلك الشخصيات السيطرة عليها. ومع ذلك فإن **موت بائع جوال** لا تقل في كونها مأساة عن **أوديب** أو **هاملت**، رغم أنها ليست مكتوبة بالشعر وأن الشخصية الرئيسية فيها لا تتحدر من سلالة ملكية. فالعناصر الأساسية نفسها التي تجعل **هاملت** مأساة تجعل **موت بائع جوال** مأساة أيضاً.

وليس من الضروري أن يموت البطل المأساوي، فأوديب يبقى على قيد الحياة عند نهاية **أوديب الملك**، كما هي الحال بالنسبة لميديا Medea، في مسرحية يوريبيديس Euripides **ميديا**. وهناك تضحية طقوسية في نهاية مسرحية إدوارد ألبي Edward Albee **الجدي، أو من هي سلفيا؟** (٢٠٠٢)، لكن الضحية ليست من البشر. هذه المسرحية لألبي المؤلفة من فصل واحد والتي تلتزم بوحدات الزمان والمكان والحدث تتبع نموذج المأساة الإغريقية، حتى في رف المدفأة الذي يشبه المذبح الإغريقي.

تشوب بعض أعمال المأساة غشاوة تحولها إلى ميلودراما، التي هي أيضاً مسرحية عن شخصية ذات مثالب ترتكب أخطاء مأساوية. لكن في الميلودراما، تمثّل الشخصيات الخير والشر المتطرفين، وتبدو الصُدف أكثر أهمية من السببية، ويصبح الحدث عنيفاً أو غريباً إلى حدّ غير طبيعي من أجل توليد مؤثر مسرحي أو صدمة. والتمييز بين المأساة والميلودراما هو، مثل أي تمييز آخر، نظري. فبعض أعظم الأعمال المأساوية تحتوي على عناصر ميلودرامية. وشكسبير يتحاشى الشخصيات النمطية في **ماكبث**، لكنه لا ينفر من إدخال لمسات ميلودرامية مثل الساحرات، والأشباح، وجريمة قتل طفل على خشبة المسرح، ومشهد مشي أثناء النوم، ونهاية تتطلب إحضار رأس ماكبث على رأس عمود لعرضه أمام الجمهور. لا يمكن إنكار أن **ماكبث** مأساة، لكن فيها لحظات من الإثارة. ويمكن للأجناس أن تختلط في الأدب، ولا يختلف الأمر في الأفلام.

ليست الأجناس وحدات متراصة متناغمة. فمع أن من الواضح أن المأساة هي أحد الأجناس، هناك أنواع مختلفة من المأساة: الإغريقية والإليزابيثية والكلاسيكية الفرنسية المُحدثة والتاريخية والحديثة. وعلى نحو مماثل، توجد أنواع مختلفة من الملهاة: المسلّية، وهزلية غرف النوم، والملهاة الرومانسية، والملهاة التشيكوفية التي تمزج مشاعر الشفقة والرثاء مع الفكاهة بطريقة فريدة. وقصص وروايات الغموض يمكن أن تنقسم إلى قصص الجريمة والقصص البوليسية الهادئة والخشنة، والقصص القوطية (الغريبة والمرعبة)، وقصص التجسس، وقصص إجراءات الشرطة والمحاكم.

لذلك ليس من السهل تصنيف عمل أدبي. والأجناس الفيلمية على القدر نفسه من التعقيد. وعلى الرغم من أن بعض الأجناس الأدبية تتكرر في الأفلام، لا ينطبق هذا عليها جميعاً. فالملهاة بحد ذاتها هي جنس من الأدب، ولكنها ليست كذلك في السينما، حيث تنزع الأجناس لأن تكون أكثر تحديداً. ونحن نجد الأجناس الفيلمية إذا قارناها مثلاً بالأجناس الأدبية فريدة. فالأجناس الأدبية تمثّل تسلسلاً هرمياً أوجده النقاد والدارسون، بينما تمثل الأجناس الفيلمية استجابة الاستوديوهات لمتطلبات السوق. وبحلول القرن السادس عشر، كان تسلسلاً هرمياً للأشكال الأدبية قد تأسس، بدءاً من العمل الرعوي المتواضع إلى ذروة الهرم التي هي الملحمة السامية. وفي حين أن هذا التسلسل الهرمي لم يعد موجوداً، فلا تزال العقلية الكامنة خلفه موجودة. ولا يزال هناك أساتذة أدب يعتبرون الشعر أعلى منزلة من الأدب القصصي والروائي والمسرحية أدنى منزلة منه، وهناك آخرون يضعون المقالة في فئة النثر التفسيري أو غير الرسمي ويرفضون إعطاءها مكانة أدبية. في السينما، لا يوجد تسلسل هرمي للأجناس، بل هناك فقط أنواع من الأفلام تنجح وأنواع لا تنجح. فعلى سبيل المثال، الأفلام الرياضية لا تنجح عادة، بينما تنجح أفلام الرعب. وعلاوة على ذلك، فالأجناس التي تنجح في فترة معينة قد لا تنجح في فترة أخرى، إلا إذا استطاعت التكيف مع تبدل الزمن.

ختاماً، في حين أن أفضل أمثلة الجنس الفيلمي قد تكون نقيّة – على سبيل المثال، **عربة المسافرين** فيلم نقي من أفلام الغرب، و**تنشئة الطفل** (١٩٣٨) ملهاة مسلّية نقية، و**قابلني في سينت لويس** (١٩٤٤) فيلم موسيقي غنائي نقي – هناك أيضاً أفلام تخلط بين الأجناس. ويحدث هذا الخلط لأسباب متنوعة، أحدها تجاري، فحين تكون أفلام البحث عن المجرم والأفلام الفكاهية وأفلام الغرب ناجحة، ما الذي يمنع صنع فيلم من أفلام الغرب يجري فيه البحث عن مجرم كما في فيلم راول وولش Raoul Walsh **مطارَد** (١٩٤٧)، أو ملهاة يجري فيها البحث عن مجرم كما في فيلم وودي ألن **لغز جريمة في مانهاتن** (١٩٩٣)؟ أو فيلم جريمة فكاهي مثل **الدكتور كليترهاوس المدهش** (١٩٣٨) أو **اللصوصية، المحدودة** (١٩٤٢)؟ أو فيلم فكاهي من أفلام الغرب مثل **السروج الملتهبة** (١٩٧٤) أو **الغرب الجامح الجامح** (١٩٩٩)؟ أو فيلم رعب فكاهي مثل **آبوت وكوستيلو يقابلان فرانكنستاين** (١٩٤٨) أو فيلم مِل بروكس Mel Brooks **فرانكنستاين الصغير** (١٩٧٤)؟ ونهاية العالم ليست شيئاً مضحكاً لكن لا بد أن ستانلي كوبريك اعتقد أن من الممكن أن تكون مضحكة حين صنع **الدكتور سترينجلَف، أو: كيف تعلمت أن أتوقف عن القلق وأحب القنبلة** (١٩٦٤). وفيلم ميتشل ليسن Mitchell Leisen **الحياة السهلة** هو ملهاة مسلّية تنتقد ضمنياً الذين يتمتعون بـــ «الحياة السهلة» أثناء الركود الكبير، وبذلك يكتسب الفيلم معانيَ إضافية أكثر مما يوجد في أفلام الوعي الاجتماعي.

وليست الأفلام الموسيقية الغنائية من النوع الترفيهي «المريح» دائماً، بل في الواقع قد تتضمن عناصر من أجناس أخرى. وبعض الأفلام الموسيقية الغنائية تنتهي نهاية تعيسة – على سبيل المثال، **الليلة وكل ليلة** (١٩٤٥)، و**مولد نجمة** (نسختا ١٩٥٤ و١٩٧٦)، وفيلم مارتن سكورسيز **نيويورك، نيويورك** (١٩٧٧). وفي النسختين السينمائيتين من مسرحيتي برودواي الموسيقيتين الغنائيتين **دوامة الخيل** (١٩٥٦) من تأليف رودجرز وهامرستاين Rodgers and Hammerstein و**قصة الحي الغربي** (١٩٦١) من تأليف لينارد

برنستاين Leonard Bernstein، يموت البطلان كما يحدث لهما في النسختين المسرحيتين: في **دوامة الخيل**، ينتحر بيلي بايغلو Billy Bigelow(*)، وفي **قصة الحي الغربي** يُقْتَل توني Tony. وبعض الأفلام الموسيقية الغنائية الأخرى تتضمن عناصر من أفلام الإثارة، مثل الخطف والانهيار الجليدي في **سبع عرائس لسبعة إخوة** (١٩٥٤). إذن يستطيع أحد الأجناس أن يكتسب أدوات الحبكة المستخدمة في جنس آخر، ويبقى في الوقت نفسه ما هو عليه في الأصل. وهكذا فإن **ج** سيبقى دائماً فيلماً موسيقياً غنائياً، رغم جنوحه نحو قضية حقوق المرأة، حيث تفرض عروسٌ النظام والكياسة على أسرة أعضاؤها من الذكور؛ ونحو الميلودراما، إذ يختطف الإخوة الشابات ليصبحن عرائس لهم؛ ونحو النزاع المسلح الشائع في أفلام الغرب الأمريكي. بل من الممكن أن نسميه فيلماً موسيقياً غنائياً من أفلام الغرب، باعتبار أن مسرح أحداثه هو منطقة أوريغون في عام ١٨٥٠.

ليست المسألة هي التوصل إلى تصنيف نهائي لفيلم معين، فتصنيف فيلم ليس مثل تصنيف جنس بيولوجي. اسمياً فيلم **مطارَد** هو من أفلام الغرب الأمريكي و**الدكتور سترينجلَف** فيلم خيال علمي. لكن المزج بين الأجناس يعطي كل منهما صبغة مميزة، بحيث يقول المرء في النهاية: «نعم، فيلم **مطارَد** من أفلام الغرب لكنه يذكرني بالقصة البوليسية»، و«نعم، **الدكتور سترينجلَف** فيلم خيال علمي، لكنه مخيف ومرح في الوقت نفسه»، و«نعم، **السروج الملتهبة** فيلم من أفلام الغرب الأمريكي، ولكن في أفلام الغرب التقليدية، لا يطلق أحد غازات – على الأقل لا يفعل ذلك على الشاشة». إنما المسألة هي معرفة كيف بقيت أنواع مختلفة من الأفلام حية على مدى السنين من خلال تكرار تقاليدها أو تنويعها أو تغييرها.

(*) في الواقع بيلي بايغلو لا ينتحر بل يُقْتَل حين يسقط من فوق كومة من الصناديق على سكينه. (المترجم)

الفيلم الموسيقي الغنائي هو جنس جيد لأن نبدأ به لأن أعراف حبكته بسيطة نسبياً. فمن البديهي أن التعبير عن العواطف وتطور الحبكة في الفيلم الموسيقي الغنائي يتم من خلال الغناء والرقص. وعلى الرغم من أن هذا قد يبدو واضحاً بحد ذاته، يوجد بين مرتادي السينما من يرى أن الأفلام من هذا النوع غير واقعية. ومن الناحية التاريخية، كان يوجد بعض التبرير لهذه النظرة، فغياب الاندماج بين الأغاني والأحداث في كثير من الأفلام الموسيقية الغنائية ينتج عنه أفلام تُقاطَع الحبكة فيها باستمرار لتقديم نمرة غنائية. وكمثال على ذلك، في فيلم **أحسني التصرف أيتها السيدة** (١٩٤١) لا يوجد حافز لرقصة إليانور باول Eleanor Powell النقرية سوى أن باول كانت راقصة رائعة يتوقع منها المعجبون بها أن ترقص.

في الحالة المثالية، كان يجب أن تتبع رقصة إليانور باول بشكل طبيعي من الحدث، لا أن تكون مجرد تسلية. لكن الاندماج التام بين الأغاني والحكاية نادر في الأفلام الموسيقية الغنائية. وبالتأكيد لم يكن الاندماج الكامل موجوداً في الأفلام الأولى من هذا الجنس، لأنه كان من الممكن إعادة ترتيب مقاطع الرقص والغناء بسهولة دون إحداث تغيير جدي في الحبكة. في الأفلام الموسيقية الغنائية في العقد الرابع من القرن العشرين، كانت الحبكة فقيرة، والشيء الذي يذكره المشاهدون من هذه الأفلام هو الرقصات الأنيقة التي أداها فرِد أستير وجنجر روجرز، والاستعراضات التي تشكل الجوقة فيها أنماطاً هندسية معقدة. وقد تكون لدينا ذكريات حية لأستير وروجرز وهما يرقصان الكاريوكا في **السفر بالطائرة إلى ريو** (١٩٣٣)، لكن قلة منا تستطيع استعاددة الحبكة.

أحياناً هناك ضرورة لتوفير سياق من أجل إدخال أغنية في الفيلم، وفيما عدا ذلك تكون مجرد تسلية أو عامل تحسين. وقد ألّف إرفنغ برلين Irving Berlin جميع أغاني **فندق العطلة** (١٩٤٢). ويتذكر المشاهدون هذا الفيلم بشكل أساسي على أنه الفيلم الذي يغني فيه بِنغ كروسبي أغنية «عيد

الميلاد الأبيض»، التي هي من الأغاني المفضلة على مر الزمن. أما السياق الذي يغنيها فيه فهو أمر مختلف. في يوم عيد الميلاد، تصل ليندا ميسون Linda Mason (مارجوري رينولدز Marjorie Reynolds) إلى الفندق الذي يملكه جيم هاردي Jim Hardy (كروسبي) في ولاية كونيتيكت، وهي تبحث عن عمل كمغنية. والبحث عن وظيفة في يوم عيد الميلاد بحد ذاته يتطلب تصديق ما لا يصدّق. ويطلب هاردي من ليندا القيام بتجربة أداء تشاركه فيها أداء أغنية «عيد الميلاد الأبيض»، التي تتضمن كلماتها البيتين: «أحلم بعيد ميلاد أبيض / تماماً كالأعياد التي اعتدت على معرفتها». وتوحي الكلمات أن عيد الميلاد الذي يعتبره المغني مثالياً لم يتحقق بعد. لكن في فيلم **فندق العطلة**، نرى الثلج مكدّساً على الأرض إلى درجة أن ليندا تصل إلى الفندق على متن مركبة جليدية. وفوق ذلك، فقد استدعت الضرورة حذف البيت أو المقدمة – التي قلما يغنيها المغنون والتي تفسر السبب في أن المتكلم «يحلم بعيد ميلاد أبيض» – لأن المتكلم في الأغنية هو شخص من شرق الولايات المتحدة موجود في لوس أنجلس ويشعر بالحنين لعيد ميلاد تقليدي. ومع أن «عيد الميلاد الأبيض» هي الأغنية التي ترتبط ببنغ كروسبي أكثر من أية أغنية أخرى، فإنها تصبح مجرد «نمرة» أخرى في **فندق العطلة**. ولو كان عيد الميلاد أقل بياضاً، لكان هناك حافز أفضل للأغنية ولازداد تأثيرها في المشاعر زيادة كبيرة.

من المسائل القابلة للنقاش ما إذا كان أول فيلم غنائي موسيقي تندمج فيه الأغاني بالأحداث هو **جولة استمتاع في المدينة** (١٩٤٩) أو **الرقص تحت المطر** (١٩٥٢). **جولة استمتاع في المدينة** مبني على مسرحية غنائية موسيقية من عام ١٩٤٤، كانت هي نفسها مندمجة اندماجاً رائعاً، وضع موسيقاها لينارد برنستاين وكتبتها بتي كودمان Betty Codman وأدولف غرين Adolph Green. أما فيلم **الرقص تحت المطر** الذي لم يكن من مسرحيات برودواي وليس مسرحية موسيقية فهو من الأشياء النادرة: سيناريو أصلي، وضعته أيضاً كودمان وغرين، الأغاني فيه تنساب من الحدث. ومع أن المشاهدين يتذكرون الفيلم بأغنيته التي تحمل عنوان الفيلم نفسه، والتي يرقص

جين كيلي Gene Kelly تحت المطر وهو يؤديها، فالمقطع مرتبط بالحبكة: الشاب مغرم بالفتاة إلى درجة أنه يرقص مبتهجاً رغم عناصر الطقس.

و«النمر» الموسيقية الأخرى في الفيلم تطوّر الحبكة أيضاً وليست مجرد مناسبات لكي ينطلق أحد الممثلين في أغنية أو رقصة. فمحاولة كوزمو Cosmo (دونالد أوكونر Donald O'Connor) أن يسلّي دون Don (جين كيلي) تؤدي مباشرة إلى أغنية «اجعلهم يضحكون». وحديث مدرب النطق عن العبارات التي يصعب نطقها هي الإلهام لأغنية «موسى(*)».

وسبع عرائس لسبعة إخوة هو فيلم غنائي موسيقي آخر تندمج فيه الأغاني والرقصات مع الأحداث. يقرر آدم بونتيبي Adam Pontipee (هوارد كيل Howard Keel)، الأخ الأكبر بين سبعة أخوة، أن يتزوج. ويدخل إلى المدينة وهو يسير متئداً، ويراقب النساء أثناء مرورهن، ويعبر عن أفكاره في أول «نمرة» موسيقية: «فليبارَك جِلْدُك الجميل». واللغة التي يستعملها هي اللغة المعهودة في الذكور المبالغين في نظرتهم الفوقية للنساء. في فيلم غير موسيقي، كان من الممكن التعبير عن أفكاره بالصوت المرافق. وحين يرى أدم ميلي Millie (جين باول Jane Powell)، يحدث الانجذاب (إن لم نقل الحب) من النظرة الأولى. وفي يوم زفافهما تعبر ميلي عن فرحتها في «النمرة» الثانية: «يوم رائع رائع»، التي تعكس مزاجها، وأيضاً طبيعتها الرومانسية، النقيضة لطبيعة آدم العملية.

حين تدرك ميلي أن آدم يتوقع منها أن تقوم بدور ربة المنزل لإخوته ذوي الطباع الخشنة، تنفيه من غرفة نومها في الليلة التي كان يُفترَض أن تكون ليلة زفافها. وبرغم استياء آدم فهو يطيعها ويستعد للنوم فوق شجرة، بينما تظهر ميلي عند نافذة غرفة النوم. وفي أغنية «حين تكون واقعاً في الحب»، تصف ميلي أي

(*) يستشهد الكاتب هنا بالبيت الأول من الأغنية الذي هو من العبارات الصعبة النطق لتكرار بعض الحروف فيها(مثل خيط حرير على حيط خليل)، لكن ترجمة هذا البيت إلى العربية لن تعني شيئاً للقارئ. (المترجم)

نوع من المرأة تنتمي هي إليه، وبعد الأغنية تسمح لآدم أن يدخل غرفة النوم عبر النافذة، بعد أن علمته الدرس الأول من عدة دروس.

وبعد تدجين آدم، تبدأ ميلي مواجهة إخوته. وفي أغنية «الذهاب للتودد»، ترشدهم إلى آداب التودد، وذلك كي يشاركوا في تشييد حظيرة، وهو مناسبة اجتماعية وفرصة لمقابلة الفتيات. وأكثر ما يذكره من شاهد **سبع عرائس لسبعة إخوة** هو مقطع تشييد الحظيرة، الذي صمم رقصاته مايكل كيد Michael Kid تصميماً مبهراً. يبدأ تشييد الحظيرة برقصة، يتنافس فيها ذكور المجتمع، الذين يتخيلون أنفسهم سادة مهذبين، مع الإخوة، الذين تعلموا قبل فترة قصيرة جداً كيف يتصرف «السادة المهذبون». وتتطور الرقصة إلى منافسة، وتنتهي بالإخفاق التام.

بعد أن تتحطم آمال الإخوة، يعبرون عن توقهم لزوجات في أغنية «ابن عرس الوحيد»، ولكن بعد أن تعرضوا لصحبة النساء للمرة الأولى، لم يعودوا على استعداد للإقرار بالهزيمة. وفي أغنية «النساء المنتحبات» يخبرهم آدم عن خطف النساء السابينيات، مبيناً أن مصدره هو كتاب بلوتارك Plutarch **حيوات**، الذي هو من كتب ميلي المفضلة. ويقرر الإخوة أن يتبعوا الأسلوب نفسه ويحوز كل منهم على عروسه. تأخذ ميلي النساء إلى داخل المنزل وتطرد الإخوة إلى الحظيرة، بينما ينسحب آدم، وقد اكتشف أنه قام بفعل شائن، إلى كوخ جبلي. وينشأ رابط بين ميلي والشابات التي أصبحت وصية عليهن، وتعبر الشابات اللواتي سبق أن قابلن الإخوة في رقصة تشييد الحظيرة عن شوقهن إليهم، بعد أن توقفن عن النظر إليهم كخاطفين. وفي تلك الأثناء، تعلن ميلي أنها حامل، ما يخلق مناسبة لغناء أغنية «عروس حزيران»، التي تتصور الشابات فيها زواجهن. مع قدوم الربيع تنتفي ذريعة الحبكة، وهي الانهيار الجليدي الذي قام عائقاً بين البلدة ومزرعة الإخوة، ومع الربيع تأتي ولادة طفلة آدم وميلي. كما يُخرِج الربيع النساء من المنزل، وكل منهن تنضم إلى الأخ الذي اختارته في أغنية «الربيع، الربيع، الربيع»، التي تحتفي بيقظة الطبيعة من سباتها.

لا يمكن بأي حال إعادة ترتيب «النمر» الموسيقية، فكل منها موضوعة في مكانها كي تدفع الحبكة إلى الأمام. وكمثال على ذلك لن يكون من المنطقي أن يبدأ الفيلم بأغنية ميلي «يوم رائع رائع»، باعتبار أن اليوم المقصود هو يوم زفافها.

وإن تذكرت أن الأجناس ليست بسيطة، ستكون في وضع أفضل لأن تقدّر تنوع الفيلم الغنائي الموسيقي، الذي يمكن أن يتخذ عدة أشكال.

يقدّم العمل الموسيقي الغنائي الاستعراضي «نمراً» موسيقية في أفلام معادلة لبرامج المنوعات وتكون إما بلا حبكة، كما هي الحال في **استعراض باراماونت** (١٩٣٠)، أو يُستخدَم خط قصصي لتنميقها، مثل أفلام **البث الكبير** في الأعوام ١٩٣٢ و١٩٣٦ و١٩٣٧ و١٩٣٨. وكانت هذه الأعمال الاستعراضية تجد إقبالاً من مرتادي المسرح في نيويورك من العقد الثالث إلى منتصف العقد السادس من القرن العشرين، وليس من السهل تبني بنيتها – اسكتشات تتخللها أغان ورقصات – في الأفلام. لكن ذلك لم يمنع الاستوديوهات من التجربة. وكانت شركة أفلام باراموننت أول من صنعت أفلاماً سلطت فيها الأضواء على مواهب نجومها بدون شيء يزيد عن خيط سردي للجمع بين «النمر» المختلفة. وتبعت استوديوهات أخرى المثال نفسه، واستمر الفيلم الاستعراضي حتى الحرب العالمية الثانية وبعدها لفترة وجيزة، إذ ظهرت في تلك الفترة أفلام مثل **مقصف باب المسرح** (يونايتد آرتيستس، ١٩٤٣)، و**احمد الله على حظك السعيد** (الأخوان وارنر، ١٩٤٣)، و**مقصف هوليوود** (الأخوان وارنر، ١٩٤٤)، و**اتبع الفتيان** (يونيفرسال، ١٩٤٤)، و**زيغفيلد فوليز** *Zigfield Follies* (١٩٤٦). وأتيح لنجمة مثل بيتي ديفيس – التي تقتصر شهرتها على الأعمال الدرامية – فرصة أداء «نمرة» لم تكن ممكنة لها أبداً في أية صيغة أخرى، وهي بالتحديد إحدى أشهر أغاني تلك الفترة: «هم إما أصغر أو أكبر مما ينبغي»، في فيلم **احمد الله على حظك السعيد**.

هذه الأفلام الاستعراضية كانت أصلية لا تدين لبرودواي بأي شيء. وفي الواقع، نادراً ما كانت أعمال برودواي الاستعراضية تتحول إلى أفلام،

لأنها كانت على درجة عالية من التعقيد وتعالج موضوعات الساعة. وكان **وجوه ١٩٥٢ الجديدة** استثناء، وقد أعطي نفحة من الحبكة كيلا يصبح مجرد سلسلة من الاسكتشات الهزلية. لكن حتى تلك الحبكة الضعيفة لم تنقذ **وجوه ١٩٥٢ الجديدة** من أن يشبه عرضاً مسرحياً مصوراً.

أما أعمال الأوبريتا فقد لقيت نجاحاً أكبر على الشاشة من الأعمال الاستعراضية. ومن أمثلتها **ماريتا المشاكسة** (١٩٣٥)، و**حلو مرّ** (١٩٤٠)، و**الأمير الطالب** (١٩٥٢)، و**ملك المتشردين** (١٩٥٦). وبين الحين والآخر ظهرت أفلام شبيهة بالأوبريتا، مثل فيلم بيلي وايلدر **فالس الإمبراطور** (١٩٤٨)، فيه حبكة من نوع حكايات الأطفال مدعمة بالموسيقى، أو **مظلات تشيربورغ** (١٩٦٤)، الذي يُؤدى كل شيء فيه، بما في ذلك الحوار، غناءً. لكن قلما كُتبت الأوبريتا للشاشة.

والأفلام الفكاهية التي تصاحبها الموسيقى هي شكل آخر من الأفلام الغنائية الموسيقية. وكانت أفلام **الطريق** من أنجح سلاسل أفلام بارامونت في العقد الخامس وأوائل السادس من القرن العشرين، واشترك فيها بنغ كروسبي وبوب هوب Bob Hope ودوروثي لامور Dorothy Lamour في مغامرات مضحكة حملتهم حول العالم، كما في **الطريق إلى سنغافورة** (١٩٤٠)، و**الطريق إلى مراكش** (١٩٤٢)، و**الطريق إلى المدينة الفاضلة** (١٩٤٦). وبما أن الممثلين الثلاثة يستطيعون الغناء، فقد أضيفت «نمر» موسيقية، معظمها لا علاقة لها بالحبكة، التي هي بدورها لم تكن لها علاقة بالواقع. وكثير من أعمال إلفيس برسلي Elvis Presely التي تُدْعى أفلاماً غنائية موسيقية هي في الحقيقة أفلام فكاهية، وفي بعض الحالات القليلة درامية، رافقتها الموسيقى.

الدراما التي ترافقها الموسيقى – التي تختلف عن الفيلم الغنائي الموسيقي الدرامي وعن الدراما الغنائية الموسيقية – أكثر ندرة من الملهاة التي ترافقها الموسيقى لأنها توفر التحاماً حقيقياً بين الموسيقى والقصة الجادة. في فيلم جورج كيوكر **مولد نجمة** (١٩٥٤)، الذي هو نسخة جديدة من الفيلم اللاموسيقي الذي أُنتج عام ١٩٣٧ والذي يدور حول ثمن الشهرة في

هوليوود، بقيت الحبكة الأساسية على حالها: نجم في طريق الأفول يتزوج نجمة جديدة يصعد مسارها الفني بسرعة صاروخية بينما يهبط مساره عمودياً. هذه النسخة التي قامت ببطولتها جودي غارلند Judy Garland وجيمس ميسون تتضمن بعض الأغاني الممتازة، التي تتلاءم تلاؤماً جيداً مع الحدث. ولم يكن أمام النسخة الثالثة من **مولد نجمة** (١٩٧٦) أي خيار سوى أن تتضمن الموسيقى، لكنها من نوع مختلف، فهي موسيقى الروك، لأن الشخصيات الرئيسية كانت هذه المرة من نجوم الروك.

ومن الخطأ تصنيف كل فيلم يتضمن بعض «النمر» الموسيقية فيلماً غنائياً موسيقياً. فمن الطبيعي أن يحتوي فيلم **٨ أميال** (٢٠٠٢) – المستوحى من قصة حياة مغني الراب إمينِم الذي يمثل أيضاً في الفيلم – على بعض مؤلفاته الموسيقية. لكن تضمين بعض الأغاني لا يجعل قصة صراع مغنٍّ شاب للوصول إلى حياة أفضل فيلماً غنائياً موسيقياً، بل يجعله ميلودراما تتضمن أغانيَ.

والفيلم الغنائي الموسيقي الذي يدور عن العالم الفني – الذي يطلق عليه أحياناً اسم فيلم الكواليس الموسيقي – يرصد أفراح وآلام العمل في الفن. ولهذا النوع من الأفلام خمسة محاور شائعة في الحبكة: النجم الناجح بين يوم وليلة، والانفصال عن العمل، وكتابة الأغنية، والأغنية الحاسمة، وتعارض العمل مع الزواج.

النجم الناجح بين يوم وليلة هو الشخص المغمور الذي يظهر كبديل لأحد النجوم ويصل إلى النجومية الفورية. وأشهر أمثلة النجم الناجح بين يوم وليلة هو بيغي سوير Peggy Sawyer (روبي كيلر Ruby Keeler)، البديلة المتدربة في فيلم **الشارع الثاني والأربعون** (١٩٣٣)، التي يقول لها المخرج (وارنر باكستر Warner Baxter): «سوير، ستخرجين شابة صغيرة ولكن عليك أنت تعودي وأنت نجمة». وهذا ما تفعله، وكان ذلك مولد كليشيه هوليوودية. ومقطع «المولودة في صندوق ملابس» في نسخة ١٩٥٤ من **مولد نجمة** هو في الوقت نفسه محاكاة ساخرة وتحية إكبار لفيلم النجم الناجح بين يوم وليلة.

ويتبلور موضوع الانفصال عن العمل عادة حين يجد أحد عضوي فريق فني عملاً في برودواي لكن الآخر لا يجد عملاً مماثلاً. في **قصة جولسون** (١٩٤٦) يبقى ستيف مارتن Steve Martin (وليام ديمرست William Demarest) في المسرح الهزلي الخفيف (الفودفيل) بينما يمضي ربيبه آل جولسون Al Jolson (لاري باركس Larry Parks) ويصبح نجماً. كما يتوقف عرض عائلي حين يمضي صغار العائلة في مسارات مستقلة في فيلم **لا يوجد عمل مثل العمل الفني** (١٩٥٤)، وينفصل زوج وزوجة عن العمل معاً كفريق في **عائلة باركلي في برودواي** (١٩٤٩) حين تقرر الزوجة العمل في الدراما الجادة بدلاً من الملهاة الغنائية الموسيقية، وينتهي زواج بالانفصال في **قصة جولسون** حين يفضل الزوج جمهوره المغرم به على زوجته.

وتدور عدة أفلام كواليس موسيقية حول توفيق الكلمات المناسبة مع اللحن المناسب. هذا النوع من الأفلام يفترض أن لدى المشاهدين معرفة مسبقة بالكلمات الفعلية، وبالتالي سيجد تسلية في جميع الصعوبات التي يتعرض لها مؤلفو الكلمات: كتّاب كلمات «أحسني التصرف أيتها السيدة» في فيلم **أحسني التصرف أيتها السيدة** (١٩٤١)، والمؤلفون الذين يسعون للعثور على «الكلمات القصيرة الثلاث» لاستخدامها في أغنية عنوان فيلم **ثلاث كلمات قصيرة** (١٩٥٠).

وتبرز بعض الأفلام الغنائية الموسيقية أغنية حاسمة تُسمع بشكل متكرر إلى درجة أن تصبح جزءاً لا ينفصل من الحبكة، مثل أغنية «لن تعرف أبداً» في فيلم **مرحباً يا فريسكو، مرحباً** (١٩٤٣). وأحياناً تؤدّى الأغنية الحاسمة إما أداء غير صحيح أو بسرعة غير صحيحة إلى أن يضطر المغني إلى أدائها أداء صحيحاً. ففي فيلم **كوني أيلاند** *Coney Island* (١٩٤٣) تفسد بيتي غريبل أغنية «ضمّني ضماً أشدّ» بحركاتها المبالغ بها إلى أن يقيد جورج مونتغمري George Montgomery يديها ويجبرها بذلك على تلطيف أدائها وغناء الأغنية كقصيدة شعبية.

في كثير من الأحيان يُتَوَّج فيلم الكواليس الموسيقي باستعراض فخم الإنتاج، هو من الأعراف الأخرى لهذا الجنس من الأفلام. ويفترض أن يكون الاستعراض على أحد مسارح برودواي، رغم أن هذه الاستعراضات كانت تُصوّر في المسارح الصوتية في هوليوود، لأنه لا يوجد مسرح فيه من الإمكانات ما يقارَن بإمكانات هوليوود.

لا يستطيع مسرح في برودواي بأي حال أن يحتوي على منحدَر مثل الذي تنزل عليه ريتا هيورث في فيلم **فتاة الغلاف** أو على منصة عملاقة كالتي يغني فرانك سيناترا من فوقها«ريفر العجوز» في نهاية فيلم **إلى أن**



جين كيلي – الذي جمع بين المهارة الرياضية
ورشاقة راقص الباليه – مع ريتا هيورث في فيلم **فتاة الغلاف** (١٩٤٤).

تقترب الغيوم (١٩٤٦). والفيلم الغنائي الموسيقي المأخوذ من مسرحية يبين بوضوح الفرق بين المسرح الصوتي وخشبة المسرح العادي. ففيلم فنسنت منيلي الذي هو نسخة سينمائية من مسرحية ليرنر ولوفيه **بريغادون** *Brigadoon* (١٩٥٤) صُوّر بأكمله في مسرح صوتي في استوديو مترو غولدوين ماير. وفي كلتا النسختين المسرحية والفيلمية يمشي العاشقان عبر شجيرات فوق تلة وهما يغنيان الأغنية الثنائية «الشجيرات على التلة». ولكن لم يكن بإمكان أي مصمم مَشاهد مسرحي أن يبدع شجيرات بتلك الروعة، كما لم يكن بالإمكان أن يكون عددها كبيراً كما هو في الفيلم.

والفيلم الغنائي الموسيقي الراقص هو فيلم تكون الرقصات فيه وسيلة لتطوير الحدث وكذلك للتعبير عن أحوال الشخصيات العاطفية والنفسية، كما هو الأمر في **الحذاء الأحمر** (١٩٤٨). والفيلم الذي لا يقدّم سوى الرقص – مثل فيلم جين كيلي **دعوة إلى الرقص** (١٩٥٦) – نادر، فهو سيجذب عشاق الباليه ولكنه لا يجذب سوى القليلين غيرهم. وحتى **الحذاء الأحمر** – الذي يمكن أن يكون أفضل فيلم عن الباليه على الإطلاق – يمتاز بحبكة لا تنسى. والأكثر شيوعاً هو الغناء والرقص والفيلم الغنائي الموسيقي الذي يحتوي على حبكة يمكن متابعتها، على خلاف مسرحية **القطط**، مثلاً، التي ليس فيها أية حبكة على الإطلاق، أو **صف من الراقصين**، التي هي في الواقع تجربة أداء موسّعة، يتساءل المشاهدون فيها مَن مِن الراقصين سيتم اختياره للانضمام إلى المجموعة. وفي حين أن جميع أنواع الرقصات ظهرت في الأفلام الغنائية الموسيقية، فالأكثر شيوعاً هي رقصة التودد. وتعتمد فعاليتها على الكيمياء بين النجمين. ففي أفلام فرِد أستير وجنجر روجرز، هناك تكامل كيميائي. كان أستير يتودد إلى روجرز المتمنعة التي تستجيب تدريجياً وهو يحيط بها بذراعه ويتغزل بها في كل حركة. ورقصهما هو تجسيد لأسلوب زخرفي كان شائعاً في ذلك الزمن: سلس ومنمّق. وحين رقص أستير مع ريتا هيورث في فيلم **أنت فاتنة أكثر من أي وقت مضى** (١٩٤٢)، وبعد ذلك مع سيد شاريس Cyd Charisse في فيلمي **الفرقة الرائجة** (١٩٥٣) و**جورب حريري** (١٩٥٧)، أصبح الرقص أكثر شهوانية، لأن شريكة أستير أصبحت أكثر إثارة. وحين رقص جين كيلي مع سيد شاريس على موسيقى «قبل زمن طويل وفي مكان بعيد» في **فتاة الغلاف**، اتسم رقصهما بإحساس من الشوق، كما لو أن كلاً منهما يبحث عن حبيب الأحلام الذي توحي به كلمات الأغنية: «حلمتُ حلماً ذات يوم».

ونجد أحد أفضل أمثلة رقصة التودد في فيلم **الملك وأنا** (١٩٥٦). في العقد السابع من القرن التاسع عشر، وصلت آنا Anna (ديبورا كير Deborah Kerr)،

وهي امرأة من ويلز، إلى سيام (التي تدعى اليوم تايلاند) لتعليم أولاد الملك. وبرغم من وجود خلافات كافية ثقافية و عقائدية بين آنا والملك



المدرّسة (ديبورا كير) والملك المتصلب في آرائه (يول برينر) الذي يتوجب عليها إضفاء صبغة إنسانية عليه في فيلم **الملك وأنا**.

(يول برينر Yul Brynner)، فإنهما يتعلمان بالتدريج أن يحترم أحدهما الآخر. وبعد حفلة رسمية راقصة يراقب الملك فيها كيف يرقص الغربيون من الرجال والنساء معاً، يطلب من آنا أن تطلعه على تلك الحركات. في البداية، تتصرف آنا باستحياء، ولكن حين يذكرها الملك أن الرجل دائماً يضع ذراعه حول خصر المرأة، وتقرّ آنا بأنه على حق، تتدفق المودة الصامتة التي يشعر بها كل منهما تجاه الآخر في المقطع المشهور: «هل نرقص»؟ بينما يرقصان البولكا في أرجاء الغرفة.

وقد كان لرائدي الفيلم الغنائي الموسيقي الراقص الكبيرين فرد أستير وجين كيلي أسلوبان متناقضان تماماً. فقد كان أستير هادئاً وأرستقراطياً، بينما

كان كيلي – الذي سبق له أن لعب الهوكي فوق الجليد ودرَّس الرياضة – رياضياً بدرجة أكبر. لكن كان كيلي قادراً على إدخال جوانب من الباليه في رقصه، وهو شيء لم يكن بمقدور أستير القيام به. فعلى سبيل المثال، لم يكن أستير في أي وقت قادراً على أداء الرقص النقري وهو يلبس مزلجة (باتيناج) كما فعل كيلي بشكل متألق في **الطقس معتدل دائماً** (١٩٥٥). (كذلك رقص كيلي فوق جرائد في فيلم **مسرحيات الصيف**، ١٩٥٠.) ومع أن كلاً من الفنانين يمثل أسلوباً مختلفاً، فهما معاً خلاصة العصر الذهبي للفيلم الغنائي الموسيقي في هوليوود.

واحتمال عودة الفيلم الغنائي الموسيقي التقليدي إلى مجده السابق أمر قابل للجدل. فحين انتهى نظام الاستوديوهات، المبني على مبدأ إعداد السيناريو ليكون مناسباً للنجم أو النجمة، في العقد السابع من القرن العشرين، لم يعد الممثلون والممثلات يهيئون لأنواع معينة من الأفلام. وقد أصبحت جودي غارلاند وريتا هيورث وبيتي غريبل نجوماً في العقد الخامس من القرن نفسه بسبب الاستوديوهات التي عملن معها، وهي على التوالي مترو غولدوين ماير وكولومبيا وفوكس القرن العشرين. وبما أن غارلاند وهيورث وغريبل يستطعن الغناء والرقص، فقد أسندت لهن أدوار في أفلام غنائية موسيقية أتاحت لهن الغناء والرقص. وكانت إستر وليامز Esther Williams تغني بشكل مقبول لكنها سبّاحة بارعة، جرى تسليط الأضواء على مواهبها في رقصات باليه مائية. وكان اختصاص آن ميلر Ann Miller هو الرقص النقري، الذي ليس من السهولة إدخاله في الحبكة. لكن ذلك لم يشكل عائقاً – إلا فيما ندر – في أفلام آن ميلر الغنائية الموسيقية. ففي فيلم **جولة استمتاع في المدينة**، بدأت ميلر – التي تؤدي دور عالمة أنثروبولوجيا – ترقص رقصها النقري في متحف التاريخ الطبيعي في نيويورك، وهو عمل كان كفيلاً في الظروف العادية بإخراجها من المبنى.

لا تموت الأجناس أبداً، لكنها تخترع نفسها من جديد. ويوضح فيلما **الطاحونة الحمراء** و**شيكاغو** (٢٠٠٢) هذا النوع من إعادة الاختراع. ففيلم **الطاحونة الحمراء** لا يشترك في أمور كثيرة مع الفيلم الغنائي الموسيقي التقليدي،



فرد أستير (في ملابسه المميزة) وجنجر روجرز – وهما الفريق الراقص الأكثر شعبية في الأفلام الغنائية الموسيقية – في فيلم **وقت السوينغ** (١٩٦٣)، الذي وضع موسيقاه جيروم كيرن Jerome Kern. ولا يوجد شك في أنهما يقومان بالرقص بنفسيهما.



المحظيّة (نيكول كيدمان) والكاتب (إيوان مكغريغر Ewan (McGregor
في فيلم باز لرمان Baz Luhrmann **الطاحونة الحمراء** (٢٠٠١)،
الذي يمثل انحرافاً جذرياً عن الفيلم الغنائي الموسيقي التقليدي.

الذي يستخدم لقطات طويلة زمنياً، بل هو يبرز القطع السريع المعروف في الفيديو الموسيقي. كما لا تكتمل أية أغنية في **الطاحونة الحمراء** حتى النهاية. بدلاً من ذلك هناك أغان شهيرة مثل «أحجار الماس هي أفضل صديق للفتاة» و«صوت الموسيقى»، وكلتاهما مأخوذتان من أفلام غنائية موسيقية من الماضي: **السادة يفضلون الشقراوات** (١٩٥٣) و**صوت الموسيقى** (١٩٦٥). وإذا كان **الطاحونة الحمراء** يمثّل أي شيء، فهو يمثل الفيلم الغنائي الموسيقي في عصر ما بعد الحداثة، الذي لا ينعكس فيه مسرح أحداث الفيلم – وهو هنا مدينة باريس عام ١٨٩٩– في الموسيقى، المأخوذة من فترات زمنية مختلفة.

عند افتتاح مسرحية **شيكاغو** في برودواي عام ١٩٧٦، وصفها الإعلان عنها بأنها «عمل هزلي خفيف (فودفيل) موسيقي» مبني على مسرحية من العقد الثالث من القرن العشرين، صنع منها فيما بعد فيلم **روكسي هارت** *Roxie Hart*.

والفيلم يدور حول امرأة تقتل عشيقها وتصبح شخصية شهيرة محتفى بها لفترة قصيرة، إلى أن تظهر امرأة أخرى ارتكبت جريمة أكثر إثارة. وقد استمر عرض المسرحية حين أعيد إحياؤها في عام ١٩٩٦ فترة أطول جداً من عرض المسرحية الأصلية، لأنها استغلت افتتان الجمهور بمرتكبي الجرائم الذين ينجحون في تبرئة أنفسهم رغم الأدلة الكاسحة ضدهم والشكوك حولهم، وقضية أُ. ج. سمبسون O. J. Simpson كانت أبرز مثال. وعلى النقيض من إنتاجَيْ مسرحية **شيكاغو** في برودواي عام ١٩٧٦ و١٩٩٦، اللذين أدت فيهما راقصتان مدربتان دوري روكسي هارت وفيلما كيلي Velma Kelly، فإن نجمتي النسخة الفيلمية في عام ٢٠٠٢ كانتا رينيه زِلوِغَر Renee Zellweger، وهي ممثلة جيدة ذات إمكانية ضئيلة في الغناء والرقص، وكاثرين زيتا جونز Catherine Zeta-Jones، وهي ممثلة كانت راقصة من قبل.

وفي الفيلم الغنائي الموسيقي التقليدي، مثل **سبع عرائس لسبعة إخوة**، تستخدم لقطات طويلة زمنياً لمقاطع الرقص، ولذلك كان من الواضح أن المخرج



آدم بونتيبي (هوارد كيل) وقد نفته زوجته – ميلي (جين باول) – مؤقتاً من غرفة النوم في **سبع عرائس لسبعة إخوة** (١٩٥٤).

لم يستخدم بدائل للمثلين. في **شيكاغو**، تطلّب افتقار زِلوِغَر للخبرة الموسيقية لقطات طويلة زمنياً بين الحين والآخر لم تقم فيها بأي رقص أو حركات متلوية. وكان هذا الأسلوب يستخدم في كثير من الأحيان مع الممثلين الذين تتطلب أدوارهم الرقص، ولكنهم ليسوا راقصين مدرَّبين. وقد كانت جين هارلو Jean Harlow المعبودة الجنسية في العقد الرابع من القرن العشرين، لكن مهارتها في الرقص كانت محدودة. وفي فيلم **طائشة** (١٩٣٥) قامت هارلو بدور نجمة أفلام غنائية موسيقية. وقد أجري مونتاج لأحد المَشاهد بحيث بدا وكأن هارلو تقوم بالرقص بنفسها، لكن كل ما قامت به هو تدوير عينيها والاهتزاز بشكل يثير الحواس. وقامت بديلتها بالرقص في اللقطات الطويلة، التي بدت صادقة إلى حد أن معظم مشاهدي الفيلم ظنوا أن من يشاهدونها هي هارلو. وبما أن الأفلام الغنائية الموسيقية التقليدية أصبحت شيئاً نادراً اليوم، فإن نوع الرقص الذي كان في الماضي شائعاً على الشاشة أصبح مقصوراً على خشبة المسرح. ولا يحتاج المرء سوى لمقارنة **سبع عرائس لسبعة إخوة** مع **شيكاغو** ليرى الاختلاف.

حظي فيلم الرسوم المتحركة الغنائي الموسيقي برواج كبير. وكان أول فيلم رسوم متحركة طويل، وهو **بياض الثلج والأقزام السبعة** (١٩٣٧)، غنائياً موسيقياً احتوى على أغان بقيت مفضلة دائماً، مثل «غنِّ وأنت تعمل» و«في أحد الأيام سيأتي أميري». وكانت محاولة ديزني في **أغنية الجنوب** (١٩٤٦) أن يجمع التمثيل العادي مع الرسوم المتحركة أقل نجاحاً. فالفيلم الذي اقتبِس من قصص العم ريموس Remus التي كتبها جويل تشاندلر هاريس Joel Chandler Harris تضمن أغنية «زيب أدي دو داه Zip a Dee Doo Dah»، التي ما زالت رائجة حتى الآن، لكن الموقف الفوقي من الأمريكيين السود أدى إلى اتهامات بالعنصرية. وعلى الرغم من بقاء الوصمة، لا يزال فيلم **أغنية الجنوب** تجربة غير عادية، مثله مثل فيلم **فانتازيا** *Fantasia* (١٩٤٠)، الذي لا يمكن وصفه سوى بأنه فيلم رسوم متحركة موسيقي **كلاسيكي** بلا حبكة، فيه قطع مألوفة من الموسيقى

الكلاسيكية، مثل «رقصة الساعات» و«المتدرب لدى الساحر» و«طقس الربيع» و«ليلة فوق الجبل الأصلع»، رُسِمَت على نحو باهر. وبعث ثنائي ألن منكن Alan Menken (الألحان) وهوارد أشمان Howard Ashman (الكلمات) حياة جديدة في فيلم الرسوم المتحركة الغنائي الموسيقي مع فيلم **حورية الماء الصغيرة** (١٩٨٩) وبعده فيلم **الحسناء والوحش** (١٩٩١)، اللذين أسرا الجمهور بشكل لم يسبقهما إليه أي فيلم آخر منذ **بياض الثلج**. وكان **الحسناء والوحش** أول فيلم رسوم متحركة يُرَشَّح لجائزة الأكاديمية (الأوسكار) كأفضل فيلم. وهذا الفيلم، الذي يُعتبَر على نطاق عام المثل الأعلى لفيلم الرسوم المتحركة الغنائي الموسيقي، لا يتمتع فقط بحكاية محكمة الحبكة، بل هو أيضاً عمل مندمج، إذ أن الأغاني تؤثر مباشرة في الحدث.



من اليمين إلى اليسار:

أنيكا نوني روز Anika Noni Rose وبيونسيه نويلز Beyoncé Knowels

وجينفر هدسون Jennifer Hudson في دور «الأحلام» في فيلم **فتيات الأحلام** (٢٠٠٢).

وكمثال على ذلك، فأغنية عنوان الفيلم تغنيها السيدة بوتس Potts (الصوت لأنجيلا لانسبري Angela Lansbury) المسحورة على شكل

إبريق شاي لفنجانها المفضل تشيب Chip. والحافز وراء الأغنية هو الرغبة الأمومية لدى السيدة بوتس لأن تشرح لتشيبس إحدى حقائق الحياة الهامة، فهي تشرح له كيف يمكن لشخصين مختلفين كلياً، وبالتحديد سيدة جميلة وكائن شنيع، أن يجذبا أحدهما الآخر، وهي بذلك تعبر عن الموضوع الخالد الذي يعالجه الفيلم: «حكاية قديمة قدم الزمن / أغنية قديمة قدم القافية». ويمكن استخدام الأغنية لوصف جنس الأفلام الغنائية الموسيقية نفسه.

لم يكن نجاح فيلم **شيكاغو** دافعاً لإحياء الفيلم الغنائي الموسيقي، بل أدى إلى نسخ فيلمية أكثر من مسرحيات جديدة ناجحة في برودواي، قلة منها حققت من النجاح ما أمل الاستوديو في تحقيقه، وكان **الإيجار** و**المنتجون** (كلاهما من عام ٢٠٠٥) مخيبين للآمال. فالعروض الأكبر من الحياة الواقعية قد تنجح على المسرح، لكنها لا تنجح على الشاشة. وقد كانت مسرحية **شبح الأوبرا** هائلة النجاح على المسرح وولَّدت عدة فرق جوالة، لكن الفيلم الذي ظهر عام ٢٠٠٤ لم يستهو الجمهور بقدر مماثل. وأحد أسباب فشل الفيلم أن المسرحية كانت مستمرة في العرض في برودواي عند ظهور الفيلم، وهو نفس المصير الذي حدث لفيلم **أهلاً يا دولي!** (١٩٦٩). لكن فيلم **فتيات الأحلام** (٢٠٠٦) حقق نجاحاً أفضل لأن النسخة التي أُعِدَّت للشاشة أصبحت فيلماً حقيقياً، حتى مع الحوار الغنائي المأخوذ عن الأصل (يحتوي الفيلم على جميع عناصر أوبرا الروك). فقد التزم **فتيات الأحلام** بحدود كلا الفيلم ومسرحية برودواي، وكان يذكّرنا باستمرار أن هذا فيلم عن الأوقات الحلوة والأوقات المرة في العمل في عالم الفن. وأحد المَشاهد الناجحة بشكل خاص يأتي حين تغني جنيفر هدسون بصوت عال على مسرح بلا جمهور: «أقول لك إنني لن أذهب». كذلك انتقل **مثبِّت الشَعر** (٢٠٠٧) بسلاسة من المسرح إلى الشاشة، حتى أثناء جذب العرض المسرحي لجمهور كبير في نيويورك.

انقضى أكثر من ربع قرن قبل أن تتحوّل مسرحية ستيفن سوندهايم Stephen Sondheim **سويني تود** *Sweeny Todd* إلى فيلم عام ٢٠٠٧، حيث قامت هيلينا بونام Helena Bonham وجوني دِب Johnny Depp بلعب الدورين اللذين مثلتهما أنجيلا لانسبري ولِن كاريو Len Cariou على المسرح. بالنسبة لرواد المسرح كان الإغراء الرئيسي هو سوندهايم، أما بالنسبة لجمهور السينما، فالإغراء كان مزدوجاً: دِب والمخرج تيم برتون Tim Burton، المعروف بافتتانه بالجانب المظلم (على سبيل المثال **الرجل الوطواط**، ١٩٨٩، و**إدوارد ذو اليدين المِقَصَّين**، ١٩٩٠، و**عودة الرجل الوطواط**، ١٩٩٢، و**سليبي هولو** *Sleepy Hollow* ، ١٩٩٩) الذي جعله الشخص المثالي لنقل هذا العمل الغنائي إلى الشاشة، وهو عمل يقوم فيه حلاق ناقم بقطع رقاب الرجال، وشريكه في الجريمة يصنع فطائر من لحومهم. بالطبع **سويني تود** عمل غنائي موسيقي. لكن في كثير من الأحيان تقوم بأدائه فرق أوبرا، ما يشير إلى أن العمل يكون في أفضل صوره حيث يؤديه مغنون متمرسون. وجوني دب ممثل جيد ومغنٍّ مقبول، لكنه لا يملك الصوت المطلوب في المسرح الغنائي. أياً كان الحال، لن تتخلى هوليوود عن التنقيب في مسرحيات برودواي الغنائية الموسيقية – أو حتى الأعمال من هذا النوع التي تختبئ خلف قناع الأوبرا – بحثاً عن أي ذهب لايزال هناك، لكن الأفلام الغنائية الموسيقية الأصلية نادرة. وفي حين أن الفيلم الغنائي الموسيقي لن ينقرض أبداً، فإن أيام مجده قد انتهت.

فيلم الغرب الأمريكي

فيلم الغرب الأمريكي(*) أكثر تعقيداً مما قد يفترض البعض بناء على التمييز المستعمل إلى حد متطرف والمضلِّل في كثير من الأحيان بين الشرير ذي القبعة السوداء والبطل ذي الملابس البيضاء. في فيلم **عزيزتي كلمنتاين**، يرتدي الشرير الحقيقي، وهو العجوز كلانتون Clanton

(*) المعروف شعبياً باسم «فيلم الكاوبوي». (المترجم)

(والتر برينان Walter Brennan)، ملابس سوداء، لكن الشيء نفسه ينطبق على الدكتور هوليداي Doc Holliday (فيكتور ماتشور Victor Mature) الذي لا يتصف بالشر بتاتاً. وفي فيلم فرِد زينمان **ذروة الظهيرة**، يرتدي رجل القانون الخيّر (غاري كوبر Gary Cooper) قبعة سوداء، وكذلك البطل إيثان (جون وين) في **الباحثون**.

وكما أوضح جيمس كيتسِز James Kitses في دراسته لفيلم الغرب الأمريكي **آفاق إلى الغرب**[١]، ليس هذا النوع من الأفلام مسألة الخير في مواجهة الشر بقدر ما هو عن البراري والقفار في مواجهة المدنية، والغرب في مواجهة الشرق. والتوتر بين القفار والمدنية واضح في **كلمنتاين**، حين تبدأ مؤسستا الكنيسة والمدرسة، اللتان تأتيان بالمدنية، بدخول التخوم، وتجلبان النظام والاستقرار إلى حياة أشخاص خالية منهما. وكما يبيّن الفيلم، التخوم في حالة تغيّر، فالبلدة ذات الشارع الوحيد تحتوي دكان حلاق، حيث يُستخْدَم رذاذ من الكولونيا في آخر كل حلاقة، وهناك كنيسة تكرّس لخدمة الله، وممثل يقرأ بعض نصوص شكسبير أمام جمهور، وتصبح كلمنتاين (كاثي داونز Cathy Downs) أول مدرّسة في البلدة.

في فيلم الغرب الأمريكي تواجه النقائض بعضها بعضاً باستمرار: الحرية / المسؤولية، الاهتمام بالنفس / الالتزام، الجهل / التعلّم، الصحراء / الحديقة. وبطل فيلم الغرب الأمريكي يعيش في وحدة، وفي كثير من الأحيان يحرص بضراوة على استقلاله. لكن إذا كان له أن يتطوّر، فلا بد أن يتكون لديه إحساس بالمسؤولية، على سبيل المثال بأن يتزوج، أو بأن يخدم المجتمع كمسؤول أمني، أو معلّم، أو قائد قافلة عربات. وحتى التقاعد لا يقف في طريقه إذا كانت هناك حاجة لخدماته، مثلما تطرأ حاجة للكابتن بريتلز Brittles (جون وين) في فيلم جون فورد **كانت تضع شريطاً أصفر** (١٩٤٩).

---

(١) جيمس كيتسِز، **آفاق إلى الغرب**.

James Kitses, *Horizons West* (Blommington: Indiana University Press, 1968), 8-27.



جون وين في دور إيثان ذي القبعة السوداء
الذي يصعب وصفه بأنه شرير في **الباحثون** (١٩٥٦).

مبدئياً يبتعد بطل فيلم الغرب الأمريكي عن الزواج، لأنه مؤسسة تحد من الحرية. لذلك لا يرتاح البطل إلا مع امرأة تكون ذاته البديلة أو مكملة له. وإذا كان للبطل سوابق إجرامية، فقد ينجذب إلى منبوذة من المجتمع، كما ينجذب رينغو Ringo (جون وين) للمومس دالاس Dallas (كلير تريفور Claire Trevor) في **عربة المسافرين** (١٩٣٩) أو كما ينجذب لينك Link (غاري كوبر) لبيلي Billie (جولي لندن Julie London) في فيلم أنتوني مان **رجل الغرب** (١٩٥٨). وإذا كان رجلاً صالحاً مثل ويات إيرب Wyatt Earp (هنري فوندا) في **كلمنتاين**، سينجذب إلى امرأة فاضلة.

والحياة على التخوم تشجع غريزة البقاء التي تكون قوية إلى درجة قد تجعل أحد المجتمعات يخذل رجل القانون فيه، كما يفعل أهل البلدة في **ذروة الظهيرة** حين يرفضون المجيء لمساعدة رجل القانون في بلدتهم. وأهل التخوم ضيقو التفكير، فهم ينظرون إلى القادمين من الشرق بريبة لأنهم يأتون

معهم بالتعليم وبمعرفة القانون. في فيلم **الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس**، يتعرض محام من الشرق للهزء والسخرية، وفي فيلم أنتوني مان **الرجل الآتي من لارامي** (١٩٥٥)، تسخر امرأة من التخوم من منافسة لها بالقول إنها «قطعة من الريش من الشرق». وفي **ليبرتي فالانس** لا تنبت في الصحراء سوى وردة الصبّار إلى أن يصل الريّ إلى المكان، وذلك نتيجة تشريع بمبادرة من محام شرقي، يهزأ منه الناس بتسميته «ابن المدينة».

ومع ذلك، يبقى أشخاص لا يستطيعون التأقلم مع القفار بعد أن تحولت إلى حدائق: خارجون على القانون، وأفراد لا يقبلون الحلول الوسط، ومثاليون رومانسيون. والذين لا يندمجون في المجتمع لديهم خياران: الهرب أو العودة إلى القفار. في **عربة الركاب**، ينجو رينغو ودالاس «من نِعَم المدنية»، حسب قول إحدى الشخصيات، فهما يتوجهان إلى المكسيك، حاملين معهما النزعة الفردية التي تتصف بها التخوم. وفي **الباحثون**، يمضي إيثان خمس سنوات ليعثر على ديبي، التي كانت طفلة حين خطفها الهنود من قبيلة الكومانشي Comanche. وحين يأتي بها في النهاية، يقف للحظة عند الباب بينما يدخل الآخرون. ولا يدخل إيثان معهم، لأن البيت والمجتمع غير مكتوبين له، وبدلاً من ذلك يعود إلى القفار مثل آلهة الأساطير الذين يهبطون إلى الأرض لمساعدة البشر ويغادرون عند انتهاء المهمة.

ويعطي المؤلف ستانلي سولومون Stanley Solomon في كتابه **أبعد من الصيغة: أجناس الأفلام الأمريكية** تفسيراً وحيداً لحبكات أفلام الغرب الأمريكي وشخصياتها ومواقع أحداثها، وهذا التفسير هو الأرض، التي لا تحدد فقط مسرح الأحداث، ولكن أيضاً أنواع الأشخاص الذين ينجذبون إليها، وأنواع المواقف التي يواجهونها فيها[1]. ولأن الغرب خشن وقاس، لا يعيش فيه إلا الذين يتمتعون بالصلابة. ولكن حتى هؤلاء بحاجة إلى الحماية من

---

(١) ستانلي سولومون، **أبعد من الصيغة: أجناس الأفلام الأمريكية**.
Stanley Solomon, *Beyond Formula: American Film Genres* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976), 12-15.

أصحاب المصارف الذين لا رادع يردعهم، وإقطاعيي المواشي، والمحامين الملتوين، وتجار الأراضي. لذلك فهم بحاجة إلى سلاح الفرسان، ورجال القانون، والصحفيين الذين يتبنون قضاياهم، والمحامين الشرفاء، والرجال الذين لا يعرفون الخوف، وهؤلاء هم أبطال أفلام الغرب التقليديون.

ويفسر عامل الأرض عدم اختلاف خلفيات الأحداث: الحقول والوديان والهضاب والصحارى والمزارع الضخمة ومراكز التبادل التجاري والحصون والبلدات ذات الشارع الوحيد الذي يضم الحانة ودار القمار ودار البغاء، وأيضاً إذا كانت المدنية قد بدأت تغزو البلدة: دكان حلاق ومكتب صحيفة. كما يبرر عامل الأرض وسيلة السفر: عربات المسافرين والجياد وقوافل العربات والسكة الحديدية، ويساعد في شرح الوسائل والطقوس المتكررة في حبكة هذه االأفلام. ففي كثير من الأحيان، تتمحور حبكة فيلم الغرب الأمريكي حول بحث عن مطلب ما أو حول رحلة: البحث عن شخص من الأحبة في **الباحثون**، أو عن قاتلي أحد الأحبة في **المتبجحون بالشجاعة** (١٩٥٧) و**آخر قطار من غَن هيل** (١٩٥٦). كما يمكن أن يشتمل الفيلم على رحلة جماعية عبر أراض عدائية: الرحلة عبر أراضي قبيلة الأباتشي Apache في **عربة الركاب**، وسوق قطيع الماشية في فيلم هوارد هوكس Howard Hawks **النهر الأحمر** (١٩٤٨)، ورحلة المورمون(*) عبر الجبال في فيلم جون فورد **سيد العربات** (١٩٥٠).

والذين يسعون في بحث عن مطلب أو ينطلقون في رحلة هم مجموعة متنوعة، عادة خليط من ذوي النزعة الفردية والتقليديين، من المتعلمين وغير المتعلمين، من ذوي الأخلاق وغير المعنيين بالأخلاق، من الرومانسيين والواقعيين. والركاب في **عربة الركاب** يمثلون هذا الخليط: البطل الوحيد ذو الماضي الإجرامي، والمومس، والمرأة الفاضلة، والطبيب السكير، والمقامر القادم من الجنوب، وبائع الويسكي، والمسؤول المصرفي المختلس، ورجل القانون اللطيف، والسائق مع زوجته المكسيكية. وقد وسعت أفلام أخرى القائمة لتشمل مزارعين على أراض وزعتها الحكومة، وضباطاً في سلاح الفرسان، ومنقبين عن

(*) المورمون Mormon طائفة دينية أمريكية نشأت عام ١٨٣٠.

المعادن، وصيادين بالأفخاخ، ومضاربين، وغريبي الأطوار، ومستأسدين، وشخصيات أمومية أو أبوية. ومع نضج هذا الجنس الفيلمي، أدخلت تنويعات غير مألوفة على الشخصيات التقليدية: رجل القانون الذي يتحول إلى باحث عن جائزة في **النجمة القصديرية** (١٩٥٧)، وهنود يتكلمون لغتين أو ثلاث لغات في **حصن أباتشي** و**كانت تضع شريطاً أصفر**، والرجال البيض الذين يتزوجون نساء هنديات في **السهم المكسور** (١٩٥٠) و**الرمح المكسور** (١٩٥٤)، والبطلة التي تعاني الوحدة في فيلم نيكولاس راي **جوني غيتار** *Johnny Guitar* (١٩٥٤).

على الرغم من طبيعة فيلم الغرب الأمريكي الواقعية، فهو طقوسي أيضاً. والصبغة الاحتفالية تسبغ أفعالاً معينة، كما لو أنها تُؤدى وفقاً لطقس ديني أو غير ديني. هذه الطقوس تشمل اللعب بالمسدسات والمواجهات ونوعيات اللباس وحوادث العودة والمغادرة والدفن. في فيلم الغرب الأمريكي لا يتناول المرء مسدسه ببساطة ويبدأ بالإطلاق، بل يسحب المسدس من على وركه بأسلوب راقٍ. فالمسدس أكثر من سلاح؛ إنه امتداد لشخصية صاحبه. أحياناً ينزعه أحد الشخصيات ببطء من حامله برشاقة هادئة، وفي أحيان أخرى يخرجه بسرعة ويطلق النار منه بأساليب من السحب السريع مختلفة ومعروفة. وقد يطلق أحد الشخصيات النار من مسدسين، وهو يقف متحدياً ورجلاه بعيدتان إحداهما عن الأخرى، ويمسك بالمسدسين بزاويتين مختلفتين. كما أن المسدس أيقونة، صورة توحي بالرهبة، ينبغي الإمساك بها كما يمسك المرء طلسماً أو شيئاً مقدّساً.

في فيلم الغرب الأمريكي، الملابس تصنع الشخصية. ترتدي المرأة الفاضلة ملابس محتشمة وبسيطة تغطيها إلى العنق. وعادة ترتدي المومس ملابس مثيرة، كالقميص الكاشف عن الكتف أو الثوب المنخفض الصدر. وفي أفلام الغرب الرمزية، مثل **شين** و**الباحثون**، ملابس البطل لافتة للنظر إلى درجة أنها تعطيه هالة فارس من القرون الوسطى أو محارب من ملحمة. فشين – الذي يتجسد وكأنه إله هبط إلى الأرض لمساعدة مزارع وعائلته – يرتدي ملابس جلدية بيضاء تميزه عن الآخرين. ويرتدي إيثان، عند ظهوره الأول في فيلم **الباحثون**، منديل رقبة أسود ومعطفاً فضفاضاً مما يرتديه الجنود الجنوبيون ويحمل سيفاً. وبندقيته موضوعة في غطاء جلدي مهدّب يشبه

الدرع. وثيابه التي هي ذكرى من أيامه في الحرب الأهلية تميزه كمفارقة تاريخية في تكساس فيما بعد الحرب، لكنها أيضاً تسبغ عليه هيئة بطولية.

ومنذ فيلم الغرب الأمريكي الأول في ١٩٠٣ – الذي هو فيلم إ. س. بورتر **سرقة القطار الكبرى** –كانت المعركة بالمسدسات حادثاً درامياً وأحياناً أوبرالياً. في **سرقة القطار الكبرى** حين يُصاب أحد الخارجين على القانون يقوم بالدوران كراقص الباليه، ويطلق النار من مسدسه أثناء سقوطه. وتحافظ أفلام سام بكنباه Sam Peckinpah عن الغرب الأمريكي على تراث حركات الرقص عند الموت، التي كثيراً ما تكون بالحركة البطيئة، ما يضيف سبغة رهيبة للذروة الدامية. ومن المحتمل أن أقرب مَشاهد الموت قرباً من الأوبرا يحدث في فيلم كينغ فيدور King Vidor **صراع تحت الشمس** (١٩٤٧)، الذي تتبادل فيه بيرل Pearl (جنيفر جونز Jennifer Jones) إطلاق النار مع لوت Lewt (غريغوري بِك) حين يدركان فجأة أنهما مغرمان أحدهما بالآخر، وعندئذ تزحف بيرل الدامية فوق الأحجار والصخور لتموت بين ذراعي لوت.



آلان لاد في ملابسه الجلدية البيضاء في فيلم **شين** (١٩٥٣).

ومع أن معظم مَشاهد معارك المسدسات أقل غرابة، فهي مع ذلك مسرحية الطابع. وحتى المَشاهد التي تبدو تقليدية لا تخلو عادة من لمسة مسرحية: منديل الدكتور هوليداي وهو يرفرف في الريح بعد أن يُقتَل صاحبه في زريبة أو كيه .O. K في **كلمنتاين**، وموت مكيب فوق الثلج وهو وحيد في فيلم روبرت أولتمان **مكيب والسيدة ميلر** (١٩٧١). وأحياناً يأخذ إطلاق النار المتبادل شكل السير مسافة طويلة، إذ يسير البطل في شارع خرج منه أهالي البلدة أو هجروه، ليقابل الشرير أو عصابة الشرير، كما في **ذروة الظهيرة**. وتمثل ذروة فيلم **النهر الأحمر** اختلافاً في مسألة معركة المسدسات، إذ حين يسير توم دنسون Tom Dunson (جون وين) في شارع بنيَّة ليتحدى ابنه المتبنى مات Matt (مونتغمري كليفت Montgomery Clift)، يكتشف أن مات يحترمه احتراماً يمنعه من الرد عليه.

كما أن مناسبات الوصول إلى الوطن والمغادرة والدفن في فيلم الغرب الأمريكي هي أفعال طقوسية. فالوصول إلى الوطن يتخذ طابع طقس شبيه بطقوس الأساطير الإغريقية حسب ما يرد في الأعمال الملحمية، مثل عودة أوديسيوس Odysseus (أوليس) في **الأوديسة**. حين يعود إيثان من الحرب الأهلية في بداية **الباحثون**، تكون عودته عودة الأبطال، وهو يسير إلى منزل أخيه وكأنه في موكب مؤلف من شخص واحد، وكل عضو في العائلة ينظر إليه بإجلال. وحين يودع ويات إيرب كلمنتاين ويودع شين ماريون، فكل منهما يتصرف وكأنه فارس يودع السيدة التي يحبها. وفي أفلام جون فورد التي يظهر فيها سلاح الفرسان، لا يغادر الفرسان الحصن ببساطة، بل يخرجون في نسق تصاحبهم موسيقى «الفتاة التي تركتُها» أو «كانت تضع شريطاً أصفر». ويؤطَّر الدفن بشكل لافت، فالمشاركون في الجنازة يقفون وخلفهم الأفق كما لو أنهم أشخاص في لوحة. وبين الحين والآخر، تُضاف لمسة من الشفقة. في **شين** يمد كلب الرجل الميت مخلبه ليلمس نعش سيده أثناء إنزاله داخل الأرض، وفي **كانت تضع شريطاً أصفر**، تستخدم امرأة قطعة من تنورتتها الحمراء لتصنع منها عَلَماً لدفن أحد الضباط.

إذن فيلم الغرب الأمريكي هو أكثر من تجميع للأخيار والأشرار والقبيحين، بل هو جنس فيلمي معقّد يسجل بطريقته الخاصة تاريخ أمريكا.

طوال العقد السابع من القرن العشرين، استقطبت حرب فيتنام الشعب الأمريكي كما لم يفعل أي صراع سبقها. ولكن باستثناء فيلم **القبعات الخضراء** (١٩٦٨)، الذي مجَّد تورّط أمريكا في فيتنام، نزَع صانعو الأفلام إلى تحاشي الحرب في أواخر ذلك العقد وأوائل العقد التالي، ومع ذلك لم تكن الحرب غائبة كلياً عن الشاشة، إذ قام فيلم الغرب الأمريكي بوظيفة مزدوجة، فقد أصبح صورة مجازية للحرب البشعة، وكذلك مرآة تعكس الحساسية تجاه تصوير الأقليات التي انتشرت في أمريكا نتيجة حركة الحقوق المدنية. وكانت الوظيفتان مترابطتين، فحرب فييتنام كانت تُعتَبَر حرباً تنطوي على تمييز ضد ذكور الأقليات الذين لم يتمكنوا من الذهاب إلى الجامعات، وبالتالي لا يحق لهم التأجيل، وانتهى الأمر بسوقهم إلى الخدمة العسكرية.

إذا كان الغرب فقد شيئاً من طابعه الأسطوري في العقد الثامن من القرن الماضي، وأصبح فيلم الغرب الأمريكي أكثر عنفاً، فجزء من السبب هو توثيق البشاعات والفظائع التي ارتكبها الجنود الأمريكيون في فيتنام. وقد ألهمت مجزرة مي لاي My Lai فيلمي **الجندي الأزرق** (١٩٧٠) و**غارة أولزانا** (١٩٧٢)، اللذين تضمنا بعض أكثر العنف صراحة مما ظهر على الشاشة في أفلام الغرب، لكنه لم يكن شيئاً بالمقارنة مع ما حدث في جنوب شرق آسيا.

ومع نهاية العقد الأخير من القرن الماضي، كان فيلم الغرب الأمريكي المستوحى من حرب فيتنام قد وصل إلى نهاية مساره، وترك خلفه غرباً جُرِّد من صبغته الأسطورية ولم يعد يصلح لأن يُعتبر صورة مجازية لأمريكا مثالية. وأصبح غرب جون فورد الأسطوري وثيق الارتباط بجون وين – الذي كان لا يزال أيقونة لكنه في الوقت نفسه أصبح رمزاً للوطنيين الشديدي الحماس الذين أيدوا الحرب – إلى حد منع صانعي الأفلام من تقليده. وإذا كان الغرب الآن عالماً مصغراً لأي شيء، فهو لأمريكا كما كانت (وربما ما زالت)، وليس لأمريكا كما كان يمكن أن تكون. وفي غياب الأسطورة، يوجد نقيض

الأسطورة والنزعة التعديلية. فإما أن يعاد اختراع الأساطير، أو يعاد فحص الأحداث التاريخية التي ألهمتها في محاولة للوصول إلى تصوير أقل جموحاً في الخيال لما «حدث في الحقيقة» أو «كيف كانت الأمور حقاً».

وليست التعديلية – التي تتحدى التفسيرات المتلقاة – جديدة تماماً. فقد كان جون فورد يجرّب في نطاق النزعة التعديلية منذ أواخر العقد الخامس من القرن العشرين بدءاً بفيلم **حصن أباتشي**، إذ قام تدريجياً بتغيير طريقة تصوير الأمريكيين الأصليين على الشاشة، حتى إلى درجة تقديم وجهة نظرهم في فيلمي **الباحثون** و**خريف الشايين** (١٩٦٤). لكن لسوء الحظ من المحتمل أن النزعة التعديلية لدى جون فورد – التي تضمنت من بين أشياء أخرى هنوداً من الأباتشي يتكلمون الاسبانية بدلاً من الكلام غير المفهوم الذي كان يستعمل في كثير من الأحيان للإيحاء بالمصداقية – لم تكن صريحة بما يكفي لإحداث التأثير الذي كان من المفترض أن تحدثه. وفي حين أن أفلاماً أخرى من أفلام الغرب الأمريكي، مثل **السهم المكسور** و**أباتشي** (١٩٥٤) حاولت أيضاً تصحيح الصورة السلبية للأمريكيين الأصليين التي رعتها هوليوود، فقد ظهرت هذه الأفلام في وقت كان التلفزيون ينتزع الدور الذي سبق أن لعبته الأفلام في التأثير على موقف الجمهور تجاه كل شيء من الجنس إلى المسائل العرقية.

وأوائل العقد الثامن من القرن العشرين هي الفترة التي بدأ صانعو الأفلام فيها ينظرون إلى الغرب القديم نظرة أوثق ويشككون بالطريقة التي كان يصوّر بها. فالهندي الأمريكي الذي كان في السابق هو البادئ بالعنف أصبح الآن الضحية. وقد تحدى فيلم **الرجل الكبير الصغير** (١٩٧٠) أسطورة جورج كستر George Custer البطل ووقفته الأخيرة في ليتل بيغهورن Little Bighorn، وكان كستر كما ظهر في فيلم **الرجل الكبير الصغير** أبعد ما يكون عن الشخصية الرومانسية التي مثلها إيرول فلين Errol Flynn في فيلم راول وولش **ماتوا وهم يلبسون أحذيتهم** (١٩٤١)، ففي فيلم **الرجل الكبير الصغير** يكاد كستر أن يكون مختلاً عقلياً، وكان الهنود الأمريكيون ضحايا جنونه. وكان

فيلم الغرب الأمريكي التعديلي قد ترسّخ جيداً حين ظهر فيلم **يرقص مع الذئاب** (١٩٩٠). وقد كان **يرقص مع الذئاب** علامة فارقة تشير إلى ذروة عقدين من النزعة التعديلية، التي نجحت في قلب أنماط شخصيتي الهندي الأمريكي والرجل الأبيض المتحضر المألوفة. ورواج الفيلم يوحي أيضاً بأن جماهير المشاهدين أقل ميلاً الآن للتفكير بالخير والشر على أساس العرق والانتماء الإثني.

نقيض الأسطورة مشابه للنزعة التعديلية، فإما أن تخضع الأسطورة الأصلية، بحبكاتها وشخصياتها، إلى المحاكاة الساخرة أو تُقْلَب رأساً على عقب. وهناك فيلمان أخرجهما كلينت إيستوود Clint Eastwood وقام بدور البطولة فيهما من الواضح أنهما يقدمان نقيض الأسطورة، وهما **الفارس الشاحب** (١٩٨٥) و**غير مغفور** (١٩٩٢). وكان إيستوود قد برز في أفلام الغرب الأمريكي التي أخرجها المخرج الإيطالي سيرجيو ليوني Sergio Leone، الذي برغم حبه المعلن لأفلام الغرب كان يحب أيضاً تصوير العنف بأكبر قدر من الوضوح، وأحياناً بطريقة أوبرالية حسب ما تسمح به الفترة. بدلاً من الأبطال يوجد نقائض الأبطال(*). فلم تعد الشخصية الرئيسية رجلاً ذا ماض عنيف يود أن يخلفه وراءه، مثل رينغو وشين وإيثان إدواردز، بل كان **هو** الماضي. أصبحت الشخصية الرئيسية هي الجانب المظلم من البطل، الجانب الذي لا يذكر إلا بالتلميح في أفلام مثل **شين** و**الباحثون**. أما نقائض الأبطال لدى ليوني، فهم رجال بلا أسماء يظهرون من اللامكان، ويبدون مثل المتنبئين بالهلاك، ويقتلون منافسيهم، ويفوزون بالذهب أو بمال الفدية، ويطهرون البلدة، مخلفين وراءهم سلسلة من الجثث، وليس جثة الشرير وحده كما فعل شين. وفي الواقع، يكاد **الفارس الشاحب** أن يكون محاكاة ساخرة لفيلم **شين**، يحل المنقبون عن الذهب فيه محل المزارعين وتتحول شخصية شين إلى شخصية الواعظ (كلينت إيستوود)، الذي يجلب الموت معه، كما يفعل الفارس الشاحب في سفر الرؤيا.

(*) شخصيات رئيسية لا تتمتع بصفات البطولة. (المترجم)

وبسبب تأرجح فيلم إيستوود **غير مغفور** وتحاشيه لوجود أي شبه واضح مع أفلام أخرى، فهو يعتبر واحداً من أفضل أمثلة فيلم الغرب الأمريكي الذي يقدم نقيض البطل. فقد عُكِسَت أنماط الشخصيات الرئيسية والمواضيع المألوفة في فيلم الغرب الكلاسيكي، وبدلاً من البطل، يوجد بطل يلعب دور الشرير، وباقي الأشرار لا يتمتعون بصفات تتيح لهم الخلاص. أما الشرير البطل فله



مقاتل كان يعمل في السابق بناء على مهارته في استخدام المسدس
(كلينت إيستوود) وصديقه (مورغان فريمان Morgan Freeman)
ينطلاق لحصد مكافأة في **غير مغفور** (١٩٩٢).

على الأقل صفتان مخلِّصتان: الرغبة في الصلاح وفي عيش حياة مستقيمة، ولديه قانون عقاب يمثل الجانب الآخر من قانون الشرف. كان وليام مَني William Munny (إيستوود) يعمل سابقاً مستغلاً براعته في استخدام المسدس وقد بقي وفياً لذكرى زوجته المتوفاة، وهو لا يريد شيئاً سوى تنشئة طفليه بسلام. لكن إمكانية الحصول على جائزة ألف دولار مقابل قتل الرجال الذين قاموا بتشويه إحدى المومسات تدفعه إلى العودة لأسلوب حياته القديم. ولم يبدأ أي فيلم من أفلام الغرب الأمريكي، ولا حتى المبنية على نقيض الأسطورة،

مثل بداية **غير مغفور**، بمنظر شرط وجه امرأة بآلة حادة. ولم يستعمل أي فيلم من أفلام الغرب الأمريكي على الإطلاق التغبيرات السوقية والبذيئة المنتشرة في زمننا المعاصر بمثل هذه الكثرة، وكأن لغة الأفلام المصنفة R أصبحت لغة الغرب القديم.

في فيلم الغرب الأمريكي الكلاسيكي كان يوجد مقاتلون بالمسدسات يحاولون نسيان ماضيهم، لكن فلسفتهم المبنية على مبدأ «العين بالعين» تطلبت منهم الانتقام بسبب قتل صديق بدم بارد (**شين**)، ومقاتلون يدفعهم إلى القتال فتيان يبحثون عن المجد ويهزأون من فكرة قاتل انصلح حاله (**المقاتل بالمسدس**، ١٩٥٠). وكان هناك صيادو مكافآت من قبل (**المهماز العاري**، ١٩٥٣)، بل ورجال قانون يسعون للحصول على مكافأة (**النجمة القصديرية**). وفي فيلم الغرب الأمريكي التقليدي، ينطلق الشخص الرئيسي في رحلة من نوع ما – بحثٌ عن مطلب، أو نقل للماشية، أو عملية إنقاذ – وفي كثير من الأحيان يرافقه صديق قديم (**النهر الأحمر**) أو يضطر لمرافقة شخص نقيض له كلياً (**اثنان ترافقا على جواديهما**، ١٩٦١). وأحياناً يوجد صبي أو شاب إما يتعلم من المقاتل الذي انصلح أمره (**شين**) أو يمثل الفتى الطائش الذي يشبه المقاتل كما كان في صباه (**المقاتل بالمسدس**). وأخيراً هناك رجل قانون يمكنه القيام بأي شيء من لعب دور ضابط صلب يطبق القانون (**عزيزتي كلمنتاين**) إلى دور الإنسان المتعاطف الذي يلوي القانون لصالح الذين أساء المجتمع الحكم عليهم (**عربة الركاب**). وجميع هذه الأنماط – المقاتل السابق بالمسدس والصديق القديم والفتى قليل الخبرة ورجل القانون – تظهر في فيلم **غير مغفور**، ولكن على نحو معكوس كلياً.

وفي فيلم الغرب الأمريكي التقليدي، قد يأتي المقاتل السابق لمساعدة مُزارع (**شين**)، لكنه ليس مزارعاً. وفي **غير مغفور** مَني مزارع غير ناجح يربي الخنازير. وفي فيلم الغرب التقليدي، رفيق البطل أبيض، وفي العقدين الأخيرين من القرن العشرين اللذين تعددت فيهما الثقافات، لا أهمية للون. لذلك لا يوجد أي شيء غير عادي في كون صديق مني القديم نِد لوغان (Ned Logan) أمريكياً

أفريقياً وزوجته من سكان أمريكا الأصليين. ويعلم مني بأمر المكافأة من الفتى شِفيلد Sheffield، الذي يتبجح رغم صغر سنه بأنه قتل خمسة رجال، في حين أنه يكاد في الحقيقة أن يكون أعمى ولم يقتل أي شخص بعد. ولم يتضمن فيلم الغرب الأمريكي قط رجل قانون يطلق عليه اسماً مثل اسم بيل الصغير (جين هاكمان Gene Hackman)، الذي هو من شخصيات فيلم **غير مغفور** واسمه الحقيقي بيل داغِت Bill Daggett، وهو يستخدم عصبة من المجرمين لفرض الأمن والنظام في بلدة بيغ ويسكي. بين الحين والآخر يكون المسؤول عن تطبيق القانون شريراً (القاضي الاتحادي في **الرجل القادم من كولورادو**، ١٩٤٨، وضابط الشرطة في **الفارس الشاحب**، ١٩٨٥)، ولكن لم يكن هناك قط رجل قانون أكثر سادية من داغِت، الذي يجد متعة كبيرة في رفس وجلد مخالفي القانون، أو الذين يَفترِض أنهم يخالفونه. وحين يصبح مَني المنتقم لنِد، فهو لا يرتدي ملابس جلدية مثل شين، بل ملابس بنية فاتحة. كما أنه ليس ملاك الانتقام، بل هو ملاك للموت يترك أرض إحدى الحانات والجثث مبعثرة فيها، بما فيها جثة رجل القانون، قبل أن يتوجه عائداً إلى مزرعته.

باستثناء بعض اللقطات، وخاصة عند البداية والنهاية، التي تصوّر مزرعة مَني عند الغروب، فإن عالم الفيلم عالم مظلم، يلخّصه وجه إيستوود، وجه ليس أسمر بقدر ماهو بني، وملابسه التي تبدو باللون نفسه إلى حد كبير.

من خلال إعطاء صورة نقيضة للماضي، يُحضِر فيلم **غير مغفور** الغرب القديم إلى الحاضر، ربما للإيحاء بعدم وجود فارق كبير بينهما. لكن نجاح الفيلم – الذي ربح أوسكاري أفضل فيلم وأفضل مخرج (إيستوود) – لم يسبب إحياء للاهتمام بفيلم الغرب الأمريكي بين مشاهدي الأفلام. وقد أخفقت أفلام الغرب الأمريكي في تحقيق الشعبية نفسها، رغم أن بطولتها كانت لنجوم معروفين، مثل كيفن كوسنر Kevin Costner في **ويات إيرب** *Wyatt Earp* (١٩٩٤)، وروبرت دوفال Robert Duvall وجين هاكمان في **جيرونيمو: أسطورة أمريكية** (١٩٩٣)، وشارون ستون Sharon Stone في **السريعون والموتى** (١٩٩٥). ولكن كما نعرف، الأجناس لا تموت أبداً. ونجاح النسخة الجديدة التي ظهرت

عام ٢٠٠٧ من فيلم عام ١٩٥٧ **قطار الثالثة وعشر دقائق إلى يوما** – حيث قام رسك كرو Russell Crowe وكريستيان بيل Christian Bale بالدورين اللذين أداهما في الأصل غلِن فورد Glenn Ford وفان هفلين Van Heflin – يوحي بأن الأجناس قد تدخل في حالة سبات لفترة من الزمن، لكن في الظروف المناسبة ومع النجوم المناسبين، يمكن أن تعود إلى الظهور وتلقى إعجاباً واسعاً بين الجمهور. وفيلم الغرب الأمريكي يحتاج إلى أن يكون ممثلون أيقونيون مثل إيستوود وكرو نجوماً في أفلام تخاطب الحاضر بقدر ما تخاطب الماضي، وبذلك تشجع المشاهدين على إعادة التفكير بعصرهم كما يفكرون بالعصر الذي يصوّره الفيلم.

فيلم الجريمة

لقد افتتن صانعو الأفلام دائماً بالمجرمين ورجال العصابات. وتزامنت حقبة رجال العصابات مع بداية عصر هوليوود الذهبي في أواخر العقد الثالث من القرن العشرين، ووفرت بذلك لكاتبي السيناريو مادة جديدة لحبكاتهم. في كثير من الأحيان كانت الحبكة تأتي مباشرة من عناوين الصحف، وبوجود آل كابوني Al Capone وبوني باركر وكلايد بارو Bonnie Parker and Clyde Barrow وجون ديلينجر John Dillinger ولَكي لاسيانو "Lucky" Laciano في عناوين الصحف، لم يكن هناك نقص في مادة الكتابة. ولم يجذب المجرمون صانعي الأفلام وحدهم، بل جذبوا الجمهور أيضاً. كان رجال العصابات شخصيات نابضة بالحيوية في وسط الركود الكبير الكئيب، يقومون بما لا يستطيع مشاهدو الأفلام فعله، حتى لو أرادوا ذلك. لم يخرق المجرمون القانون بقدر ما هزئوا به. لكنهم هزئوا به وفقاً لسيناريو النجاح الأمريكي. فقد مارسوا شكلاً خاصاً بهم من الحركة نحو الأعلى، إذ بدؤوا بالتشليح وانتهوا بسرقة المصارف. بدؤوا كتابعين خنوعين ثم انتهى بهم المطاف رؤساء اتحادات من العصابات. ومع تقدمهم اكتسبوا زخارف النجاح: معاطف وقبعات عريضة الحافة

وبذلات قاتمة أو مخططة. لكن أهم الأشياء هو أن رجال العصابات مارسوا حريتهم، وهي الصفة التي يعطي لها الأمريكيون قيمة ثمينة. فبما أن الأعراف التقليدية لا تقيدهم، كانوا يتمرغون في مجد استقلالهم، محققين التحرر الذي قد يحسدهم مشاهدو الأفلام عليه لكنهم لا يستطيعون ممارسته أبداً لأن الثمن فوق طاقتهم.

وهكذا يصوّر فيلم الجريمة المجرمين ورجال العصابات بمزيج من الافتتان والتعاطف، ويكاد أن يصل إلى تبرئتهم. وكانت **قواعد الإنتاج** تصر على أن الجريمة غير مجزية. ومع ذلك، هناك بضعة أفلام لا يدفع المجرم فيها ثمن جرائمه. في فيلم **الدكتور كليترهاوس المدهش** (١٩٣٨) يقرر طبيب بارز (إدوارد روبنسون) – يقوم سراً بتأليف كتاب عن العقل الإجرامي – أن يتسلل إلى عصابة من اللصوص لاكتساب معلومات من منبعها الأصلي. وينتهي به الأمر بأن يقتل قائد العصابة (همفري بوغارت)، لكن يحْكَم عليه بالبراءة على أساس الجنون. وهو في الواقع عاقل تماماً، لكن الكاتبين جون هيوستون وجون وكسلي John Wexley يبرران الجريمة بأنها إزالة عقبة في طريق التقدم العلمي. وفي فيلم **اللصوصية، المحدودة** (١٩٤٢)، يشتري محتال سابق (روبنسون) محل حقائب سفر كي يتمكن من حفر نفق إلى المصرف المجاور، وينسف الخزانة، ويسرق المال. وعلى الرغم من أن زميلاً له في السجن يعلم بالخطة ويتولى هو العملية، فإن الشخص الذي يلعب روبنسون دوره ورفاقه يشاهَدون لآخر مرة وهم يهربون، ومن المفترض أنهم سيقومون بنشاط آخر. وفي **حراسة فوق نهر الراين** (١٩٤٣)، يقوم مولَر Muller (بول لوكاس Paul Lucas)، وهو عضو في المقاومة ضد النازيين، بقتل تِك دي برانكوفيس Teck de Brancovis (جورج كولوريس George Coulouris)، الذي يقف في طريق عودته إلى ألمانيا لمتابعة القتال ضد الفاشية. وبما أن توزيع الفيلم كان أثناء الحرب العالمية الثانية، فإن مشاهدي الأفلام اعتبروا الجريمة على أنها إزالة خطر يهدد قضية عادلة. على أية حال، مع أن قواعد الإنتاج كانت تمنع تمجيد الجريمة، فهي لم تمنع هوليوود من منح رجال



الموت المنمق

في فيلم الجريمة الكلاسيكي كما يظهر في فيلم **عدو الشعب** (١٩٣١).

العصابات فتنة خبيثة وجعل حياتهم دراما راقية حتى الدقائق الأخيرة القليلة حين يحين وقت الجزاء. وحتى في ذلك الحين، كان رجل العصابات يموت ميتة فخمة، إما في الشارع أو على رصيف، يكون سطحه دائماً أسود سواداً أنيقاً، كما لو أنه أُعدّ خصيصاً لمن كشفوا عن جانبهم المظلم. وفي فيلم راول وولش **العشرينات الصاخبة** (١٩٣٩)، يموت إيدي بارتلت Eddie Barlett (جيمس كاغني James Cagney) على درجات كنيسة بين ذراعي عشيقته. وحين يسأل ضابط شرطة عن هوية إيدي، تقول عشيقته، «لقد كان شخصية هامة».

بالإضافة إلى إطلاق النار على رجال العصابات في الشارع، كما في فيلم هوارد هوكس Howard Hawks **ذو نُدْبَة الوجه** (١٩٣٢)، أو على الأرصفة، كما في فيلم **رَكَض طول الطريق** (١٩٥١)، فقد كانوا يلقون حتفهم فوق درجات سلَم أو

فوق صخور، وذلك يرمز إلى سقوطهم من موقع القوة. فروي إيرل Roy Earle (همفري بوغارت) في فيلم **أعالي سييرا** يهوي على رأس صخرة. وموته هو سقوط حرفي من الأعالي، على خلاف السقوط المجازي في المأساة الكلاسيكية. وأحياناً حين يموت مجرم هو وحبيبته، فإن إحدى الجثتين تنثني فوق الأخرى، كما في فيلم روبرت سيودماك Robert Siodmak **تقاطع** (١٩٤٩)

ويشبه فيلم الجريمة فيلم الغرب الأمريكي في أنه أوحى بمَشاهد موت مسرحية. وحالتان من أفضل الحالات تحدثان في أفلام جيمس كاغني. في فيلم مايكل كرتيز Michael Curtiz **ملائكة متسخة الوجوه** (١٩٣٨)، يوافق روكي سوليفان Rocky Sullivan (كاغني) على التظاهر بالجبن في محاولة لتثبيط همة المراهقين الذين يمجدونه كيلا يصبحوا مجرمين. فبعد أن يسير روكي بغرور إلى الكرسي الكهربائي، يتظاهر بأن الخوف تملكه ويتوسل الإبقاء على حياته على نحو هيستيري. وفي فيلم راول وولش **الحرارة البيضاء** (١٩٤٩)، يموت كودي جاريت Cody Jarrett (كاغني) في انفجار مروع لصهاريج كيميائية، وهو يصيح: «فوق قمة العالم يا أمي!» وكودي جاريت يصل فعلاً إلى القمة ولكن فقط كي يلتهمه لهب النار.

هناك عناصر أخرى في فيلم الجريمة تشبه فيلم الغرب الأمريكي. ففي كليهما يمثل المسدس أيقونة. وكما يمكن للمسدس في فيلم الغرب أن يعكس شخصية الشخص الذي يستعمله، يمكن أن يكون المسدس في فيلم الجريمة انعكاساً لتوتر مستخدمه العصبي أو شهوته الجنسية. فكودي جاريت يلوّح بالمسدس مثل طفل يتخيل نفسه من البالغين. ومن الممكن فهم تصرف جاريت، إذ أن العلاقة التي تربطه بأمه أوديبية إلى حد أنه يجلس في حضنها. وفي **بوني وكلايد** *Bonnie and Clyde* (١٩٦٧) يكتسب المسدس صفة جنسية. فهو بالنسبة لكلايد العنين بديل القدرة الجنسية، وهو بالنسبة لبوني معادل للمتعة الجنسية.



وارين بيتي Warren Beaty وفاي دَناوي Fay Dunaway
يمثلان الشخصيتين التي يحمل فيلم أرثر بن Arthur Penn **بوني وكلايد** اسمهما.

تجري أحداث فيلم الجريمة داخل عالم من الغرف الخلفية والبارات والمطاعم والسيارات الرشيقة والشوارع اللئيمة والحانات غير المرخصة والملاهي الليلية والشقق الفقيرة والفخمة والبيوت التي تشبه الأضرحة. وعلى خلاف فيلم الغرب الأمريكي، لا يمكن لفيلم الجريمة أن يسمح للأشخاص الذين يعانون الوحدة، حتى حين يكونون من مخالفي القانون، أن يجدوا زوجة ويعيشوا حياة سعيدة. أحياناً يجد رجال العصابات من يحبونهم حقاً، ولكن فقط ليموتوا بين أذرعة هؤلاء الأحبة.

ولكي يكون فيلم الجريمة الأمريكي مؤثراً، اعتمد على ممثلين هم أنفسهم أيقونات: جيمس كاغني وهمفري بوغارت وإدوارد روبنسون وجون غارفيلد John Garfield. وعلى أيدي هؤلاء الممثلين الذين استطاعوا إشعال جذوة إنسانية في شخصياتهم، أصبح رجل العصابات والمجرم هي في الوقت نفسه نسخاً أعلى وأدنى من أنفسنا. فهم جانبنا المظلم، يقومون بما لا نجرؤ أبداً على فعله، ومع ذلك فهم يحققون الحلم الأمريكي بتحقيق النجاح والثروة والشهرة. ومع أننا نسرّ بأننا لسنا هم، فنحن في الوقت نفسه لا نستطيع منع أنفسنا من حسدهم على جرأتهم لأن رجل العصابات – كما بين أحد دارسي الأفلام – هو

«النموذج الأولي للحالم الأمريكي الذي تنطوي أفعاله وتصرفاته على عيش الحلم الذي يشترك فيه الجميع تقريباً من الموجودين في الأوضاع والتناقضات الخاصة بالمجتمع الأمريكي، وهو حلم في نزاع مع المجتمع».[١]

ولفيلم الجريمة نوعه الخاص من التنوع. فهناك أفلام يعمل المجرم فيها وحيداً، كما في فيلم **كان يمشي ليلاً** (١٩٤٨)، أو ضمن فريق، كما في **مجنون المسدسات** (١٩٤٩) **وبوني وكلايد**، وأيضاً الأفلام التي يصبح المجرمون فيها جزءاً من عصابة، مثل **قيصر الصغير** و**العشرينات الصاخبة** و**مذبحة عيد القديس فالنتاين** (١٩٦٧). وأفلام السجن، التي هي جنس فرعي من أفلام الجريمة، لم تفقد جاذبيتها قط. وتشمل الأمثلة **٢٠٠٠٠ سنة في سينغ سينغ** (١٩٣٣)، و**القوة الوحشية** (١٩٤٧)، و**الحرارة البيضاء، وشغب في كتلة الزنازين ١١** (١٩٥٤)، و**هروب من ألكاتراز**، و**إعتاق شوشانك** (١٩٩٤) [*]. في فيلم سجن الذكور الكلاسيكي – على سبيل المثال **القوة الوحشية** و**الحرارة البيضاء** – لا يوجد احتمال الاغتصاب من قبل شاذين جنسياً. في **القوة الوحشية**، التوجه الجنسي للنقيب مَنسي Munsy (هيوم كرونين Hume Cronyn) ملتبس. فهو يتبختر في قميص داخلي وبنطال ضيقين ويعذّب المساجين على صوت موسيقى فينوسبرغ Venusberg من أوبرا فاغنر Wagner تانهاوزر Tannhaüser، ما يوحي بأنه يحصل على متعة جنسية من أفعال سادية. ولكن بحلول العقد الأخير من القرن، كان الاغتصاب في السجن معروفاً على نطاق أوسع جداً مما كان في العقد الخامس. وهكذا فالاغتصاب هو عنصر من عناصر حبكة **إعتاق شوشانك**. ومن جهة أخرى، هناك جو سائد من ممارسة السحاق في أفلام سجون النساء، ففي فيلم **حبيسة** (١٩٥٠) مثلاً، من الواضح أن القيّمة على السجن لها «فتياتها» المفضلات، والشيء نفسه صحيح عن سجينة جديدة. ولكن في فيلم **نساء في أقفاص** (١٩٧٢)، يصوَّر السحاق بصراحة

---

(١) جاك شادويان، **أحلام وطرق مسدودة: فيلم العصابات / الجريمة الأمريكي**.

Jack Shadoian, *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film*, 2nd ed. (New York: Oxford University Press, 2003), 4.

(*) سينغ سينغ Sing Sing وألكتراز Alzatraz وشوشانك Shawshank هي أسماء سجون في الولايات المتحدة. (المترجم)

أكبر مما هو في **حبيسة**، ما يوحي بأن سقوط قواعد الإنتاج عام ١٩٦٨ – الذي نظر إلى الجنس بين المثليين على أنه «انحراف جنسي» وحرّم أية إشارة إليه (رغم أن صانعي الأفلام أشاروا إليه ضمناً، كما فعل هتشكوك في **الحبل**) – أدى إلى إمكانية معالجة مواضيع كانت محرّمة من قبل معالجةً أكثر صراحة.

وفيلم المافيا هو جنس فرعي آخر من فيلم الجريمة. وأفضل الأمثلة هو ثلاثية **العراب**، التي سبقها فيلم **اليد السوداء** (١٩٥٠)، وفيلم **الأخوّة** (١٩٦٨) الذي لم يقدّر حق قدره. ويعمل فيلم المافيا الكلاسيكي وفق عدد من التقاليد، مثل قانون الصمت (أومرتا omerta)، الذي يؤدي انتهاكه إلى الموت، واحترام الكبار، والالتزام بحقوق المناطق، وسلسلة من القيادة من القمة التي يمثلها الدون Don، أي رأس العائلة الإجرامية، إلى مستشاره الذي يكون عادة محامياً، إلى «الكابتن» و«الجنود» المسؤولين عن الالتزام بالانضباط. وقد تعرض فيلم أوليفر ستون **قاتلان بالفطرة** إلى نقد واسع بسبب عنفه، الذي فيه ميكي ومالوري Mickey and Mallory (وودي هارلسون Woody Harrelson وجولييت لويس Juliette Lewis) هما «قاتلان بالفطرة» يسببان حمامات دم، لكنهما دائماً يُبقيان على شاهد عيان واحد يمكنه أن يضيف إلى ملحمتهما المستمرة. وأوليفر ستون صانع أفلام جاد لا يصوّر العنف لذاته. فهو ينتقد ضمنياً وسائل الإعلام الرائجة لاستغلالها الافتتان بالعنف بإعطاء ميكي ومالوري نوع التغطية الذي يجب أن يخصص للذين يحسّنون للمجتمع وليس للذين يهددونه.

وكون ميكي ومالوري يصبحان شخصيتين في وسائل الإعلام، كما سبق لرجال العصابات وأعضاء المافيا والمجرمين والمتهمين بالقتل الأمريكيين، يوحي أن الجمهور لا يشبع من الأنماط التي لا يريد أبداً أن يقابلها في حياته الواقعية. لذلك فليس من المستغرب أنه من بين المائة فيلم التي اختارها معهد الأفلام الأمريكي على أنها الأفضل خلال المائة عام الأولى من تاريخ السينما الأمريكية (١٨٩٦ – ١٩٩٦)، تلعب الجريمة دوراً رئيسياً في الكثير منها. وحسب الترتيب الذي وضعه المعهد لهذه الأفلام، فهي **العرّاب** (رقم ٣)، **والبلدة الصينية (تشايناتاون)** (رقم ١٩)، **والعُقاب المالطي** (رقم ٢٣)، **وبوني وكلايد** (رقم ٢٧)، **والعراب، الجزء الثاني** (رقم ٣٢)، **وتعويض مزدوج** (رقم ٣٨)، **والنافذة الخلفية** (رقم ٤٢)، **وبرتقالة**

آلية (رقم ٤٦)، **وسائق التاكسي** (رقم ٤٧)، **وصمت الحملان** (رقم ٦٥)، **والصلة الفرنسية** (رقم ٧٠)، **وأشخاص طيبون** (رقم ٩٤)، و**الروايات الرخيصة** (رقم ٩٥).





[**الصورة العليا**] : وودي هارلسون وجولييت لويس في دور شخصيتي العنوان في فيلم أوليفر ستون **قاتلان بالفطرة** (١٩٩٤).

[**الصورة السفلى**]: أب وابن في المافيا: مارلون براندو (إلى اليمين) في دور الدون فيتو كورليوني Vito Corleone وآل باشينو في دور ابنه مايكل، الذي هو مشروع عرّاب، في فيلم فرانسيس فورد كوبولا **العراب** (١٩٧٢).

لايوجد تعريف محدد يعرّف الفيلم الأسود، لكن خصائصه من أكثر الخصائص وضوحاً بين الأجناس الفيلمية. والاسم في الأصل فرنسي film noire، وهو يعني حرفياً «الفيلم الأسود أو القاتم»، وهو فيلم قاتم في مظهره، إذ له مظهر كابوس أكثر من مظهر ضوء النهار، وهو كذلك قاتم بمعنى أنه يكشف الجانب المظلم من البشرية والمجتمع. في الفيلم الأسود، يتحقق التفاعل بين النور والظلام بالتصوير العالي التباين والإضاءة الخافتة، اللذين يخلقان عالماً أحادي اللون من الأبيض والأسود. فمصابيح الشوارع تلقي بدوائر من الضوء على السطوح المرصوفة السوداء اللامعة، التي بللها المطر، وتنير أضواء النيون السماء المظلمة، وترتدي الشقراوات ملابس سوداء مزينة بأشرطة فضية، وتحت ضوء القمر تلمع أغطية محركات السيارات القاتمة الألوان. وترتكب جرائم القتل في الظلام أو في الظل، لكن أثناء الصراع ينقلب مصباح طاولة في كثير من الأحيان، بحيث أن وجه الضحية يكون مضاء بنور المصباح المقلوب حين تُكتشف الجثة. ويشكّل ضوء الشمس الذي يدخل عبر ستائر ذات أضلاع ضيقة في فترة العصر خطوطاً من الظلال الأفقية على جدران غرف الجلوس.

وفي حين أن للفيلم الأسود جذوراً في الروايات البوليسية المبنية على الحركة والعنف، فهو يستطيع أن يتخذ شكل قصة عن محقق سري أو أن يكون فيلم جريمة بدون محقق سري. لكن عليك أن تلاحظ أن فيلم المحقق السري وفيلم الجريمة لا ينتميان بالضرورة إلى الفيلم الأسود. وفيلم **جريمة قتل يا حلوتي** هو فيلم محقق سري وأيضاً فيلم أسود كلاسيكي، أما **تعرَّف على نيرو وولف** (١٩٣٦) فهو مجرد فيلم محقق سري. وفيلم **تقاطع** وفيلم جوزيف لويس Joseph H. Lewis **مجنون المسدسات** هما فيلما جريمة وفيلمان أسودان، بينما أن **ملائكة متسخة الوجوه** و**العشرينات الصاخبة** هما فيلما جريمة وحسب.

عالم الفيلم الأسود عالم جنون اضطهاد وريبة وإيقاع في الأحابيل، عالم قوى تهدد الفرد وهي طاغية إلى حد لا يمكن مقاومته. ويضع التأطير المحكم الشخصيات داخل كون لا مهرب منه.



والي Wally (جاك كارسون Jack Carson)

وملدريد بيرس (جون كروفورد) على الرصيف

وتخلق اللقطات المتحركة البطيئة جواً من عدم التأكد، وتوحي اللقطات التي تتحرك آلة التصوير فيها إلى الخلف بالحركة المستمرة والمطاردة والحياة في حالة هرب دائم. وتشير اللقطات المائلة ضمناً إلى عالم توقف فجأة عن العمل بشكل طبيعي. وكثيراً ما يكون العالم مغلفاً بالضباب، الذي لا يكون ضباباً فعلياً بقدر ما هو رمزي يشير إلى كون لايمكن سبر غوره ولا يمكن معرفة مخططه، إن كان له أي مخطط.

والشخصيات المتكررة في الفيلم الأسود – محققون سريون وباعة بوالص تأمين ومومسات وزوجات ذوات ميل إلى القتل وخاسرون خسروا مرتين وسجناء سابقون ومقامرون – هي في جوهرها قابلة للاختصار في شخصيتين: رجل وامرأة وقعا في قبضة سلسلة من الظروف لن يخلصهما منها سوى موت أحدهما أو كليهما. في الفيلم الأسود التقليدي، المرأة المغوية هي

امرأة خطرة تجذب الذكر إلى خطة لارتكاب جريمة قتل، التي تكون في كثير من الأحيان قتل زوجها (فيلم **تعويض مزدوج**)، أو تورطه في جريمة قتل ارتكبتها هي، كما في فيلم **حب مارثا أيفرز الغريب** (١٩٤٦)، أو لعبت دوراً فيها، كما في **حساب الموقع** (١٩٤٧)، أو تغويه ليترك موقعه في عالم الطبقة الوسطى إلى طبقة المجرمين، كما في **المرأة في النافذة** (١٩٤٤)، و**الشارع القرمزي** (١٩٤٥)، و**نورا برينتس** *Nora Prentiss* (١٩٤٧)، و**الشَرَك** (١٩٤٨)، و**ملف ثلما جوردان** (١٩٥٠). وبين الحين والآخر، تخفق المرأة المغوية في الحصول على دعم البطل في خطة الجريمة، كما في **الرغبة البشرية** (١٩٥٤)، وفي فيلم فريتز لانغ **الحرارة الكبرى** (١٩٥٣)، تتخلى عن شخصيتها في منتصف الطريق وتنحاز إلى صف البطل، ولكن بعد فوات الأوان.

ويمكن في الفيلم الأسود أن تُقْتَل المرأة المغوية على يد عاشقها (فيلم **تعويض مزدوج**) أو عاشقها السابق (فيلم **تقاطع**) أو زوجها (فيلم أورسون ويلز **السيدة القادمة من شنغهاي**، ١٩٤٨، وفيلم **جريمة قتل يا حلوتي**). بل قد يكون موتها مجرد حادث صدفة (**تقاطع**، و**ساعي البريد يقرع الجرس مرتين دائماً**، ١٩٤٦)؛ ومع ذلك فعلى الذكر أن يدفع الثمن رغم براءته الكاملة (**تقاطع**) أو الجزئية. وإذا تمكن الذكر من قتل المرأة المغوية دون أن يُقبَض عليه، لا يزال عليه أن يدفع الثمن، فكريس Chris (إدوارد روبنسون) في **الشارع القرمزي** لايتوقف عن سماع صوت كيتي Kitty (جون بنيت Joan Bennett).

يمكن للذكر إما أن يتبع المرأة المغوية إلى أن يلقى مصيره، أو ان يلقيا مصيريهما كلاهما، أو أن يحرر نفسه من شَركها. في كلتا الحالتين، النهاية عنيفة، وأحياناً عنيفة على نحو درامي. ففي حين أن أوهارا O'Hara (أورسون ويلز) يحرر نفسه من إلسا بانستر Elsa Bannister (ريتا هيورث) في **السيدة القادمة من شنغهاي**، فإن إلسا تموت في قاعة مرايا حيث تتبادل إطلاق النار مع زوجها بينما تتكسر صورهما في المرايا مع تكسّر الزجاج. والمرايا والعاكسات الأخرى هي أدوات مُساعِدة مفضلة في الفيلم الأسود لأن الشخصيات ليست في كثير من الأحيان سوى انعكاسات في المرآة كل منها

للآخر. وقبل أن يبدأ بانستر (إيفريت سلون Everett Sloane) بإطلاق النار على زوجته، يقول لها إنه بقتلها إنما يقتل نفسه.

في كثير من الأحيان تكون المرأة المغوية شقراء وترتدي ثياباً بيضاء. في المشهد الذي تظهر فيه كورا Cora (لانا ترنر Lana Turner) لأول مرة في فيلم **ساعي البريد يقرع الجرس مرتين دائماً**، تكون ملابسها بيضاء. وتضع باربرا ستانويك باروكة شعر شقراء في **تعويض مزدوج** وعند أول مشهد لها في الفيلم تظهر وهي تلف نفسها بمنشفة بيضاء، وتقف في أعلى السلّم. وترتدي كاثي موفات Kathie Moffat (جين غرير Jane Greer) ثوباً وقبعة أبيضين حين نراها للمرة الأولى في فيلم **من الماضي**. أحياناً تكون ذروة الفيلم الأسود جمع بين الحب والموت. ويشيع في الفيلم الأسود موضوع الحب المميت، الحب الذي يتولّد من مزيج من العاطفة والافتتان وينحرف عن مساره، مسبباً أن يقوم أحد العاشقين بقتل الآخر أو بمحاولة قتله. في نهاية **تعويض مزدوج** تطلق فيليس النار على نِف وتجرحه، ثم فجأة تشعر بالندم عما فعلته وتتحرك نحوه. يتلقاها نِف بذراعيه ويعانقها بينما يقوم في الوقت نفسه بإطلاق رصاصة على قلبها من مسدسها.

الحبكة في الفيلم الأسود ملتوية وتعكس تعقيدات القدر. والسرد من خلال الصوت المرافق و**استرجاع الماضي** شائعان، وفي **المُدَلاّة** (١٩٤٦) توجد حالات استرجاع للماضي ضمن حالات استرجاع الماضي. والصدفة – بمعنى أن يكون أحد الأشخاص في المكان غير المناسب في الوقت غير المناسب – أكثر أهمية في الفيلم الأسود منها في معظم الأجناس الأخرى. في **مجنون المسدسات**، نشاهد شاباً كان افتتانه بالمسدسات قد أدى به إلى مدرسة إصلاحية. ويصل هذا الشاب أثناء تجواله إلى كرنفال يتضمن برنامجه امرأة ماهرة بالتصويب، ويغير هذا اللقاء الوليد الصدفة حياة كل منهما، إذ يصبحان من لصوص المصارف على طريقة بوني وكلايد وينتهي الأمر بهما بأن يموتا في مستنقع يلفه الضباب. وفي **تحويلة**، يركب آل روبرتس (توم نيل) – المسافر من نيويورك إلى لوس أنجلس بإيقاف سيارات على الطريق ليركب

فيها – مع رجل يعاني مرضاً في القلب، ثم يموت الرجل في الطريق. ولاعتقاد روبرتس أن موت الرجل قد يُفسَّر خطأً على أنه جريمة قتل، يتقمص شخصية الرجل الميت. وبعد ذلك يرتكب غلطة إركاب امرأة تعرف الشخص الميت وتعرف بالتالي أن روبرتس ليس صاحب السيارة. وتجعل المرأة التي تدعى فيرا (آن سافيدج) من روبرتس أسيراً لها ثم تموت بأسلوب غريب حتى وفق معايير الفيلم الأسود. فهي تمسك بجهاز الهاتف وهي ثملة وتهرع إلى غرفة النوم وتقفل الباب خلفها. ثم تسقط على السرير وتتعثر بشريط الهاتف الداخل من أسفل الباب ويلتف حول عنقها. وخارج الغرفة يشد روبرت جزء الشريط الموجود تحت الباب، جاهلاً أن الجزء الآخر منه ملتف حول رقبة فيرا. وحين يفتح الباب أخيراً بكسره ويندفع إلى غرفة النوم، نرى انعكاس صورة فيرا المنكبة على السرير في المرآة. ويكون هذا احتكاك روبرتس الثاني بالقدر، فهو الآن خاسر مرتين.

وعلى خلاف فيلم الغرب الأمريكي ذي الشعبية المتقطعة، فإن الفيلم الأسود لا يفقد رواجه أبداً، لأن عناصره الأسلوبية قابلة للتطبيق على سلسلة واسعة من الحبكات: البحث عن المجرم، الرجل (أو المرأة) المختبئ، المنزل القديم المظلم، التستر، الرجل والمرأة القاتلان، الحب القاتل، الخ. والحبكة المألوفة التي تدور حول الزوج والزوجة والعشيق أو العشيقة تتيح إمكانات عديدة: زوجة وعشيق يخططان لقتل الزوج على نمط فيلم **تعويض مزدوج**، و**ساعي البريد يقرع الجرس مرتين دائماً**، و**حرارة الجسم** (١٩٨١)، أو عشيقة الزوج تُرْهِب الأسرة إلى أن تتصرف الزوجة وتقتلها (**مَيْل قاتل**، ١٩٨٧)، أو زوج يقتل عشيق الزوجة (**خائنة**، ٢٠٠٢؛ **الرجل الذي لم يكن هناك**، ٢٠٠١)، أو زوج وعشيق يتآمران ليدفعا الزوجة إلى الانتحار (فيلم دوغلاس سيرك Douglas Sirk **نامي يا حبيبتي**، ١٩٤٨)، أو عشيق الزوجة يقتل الزوج، مخططاً الزواج منها من أجل ما سترثه من مال (**المتسلل**، ١٩٥١)، أو تُقْتَل عشيقة الزوج لأنها تعرف أموراً لا ينبغي لها معرفتها (**شلالات مَلهولاند**، ١٩٩٦). وهناك اختلاف مثير للاهتمام يخص ثلاثي الفيلم

الأسود في **الغشاشون** (١٩٩٠)، حيث الثلاثي فيه هو أم وابنها وعشيقة الابن، الفاقدة للقيم الأخلاقية، كما هي الأم.

وقد يجادل دعاة الصفاء أن الفيلم الأسود الحقيقي هو فيلم بالأسود والأبيض، لكن التباين الصارخ نفسه يمكن تحقيقه بوضع خطة ألوان يكون الأسود والأبيض طاغيين فيها. ولم يكن من قبيل الصدفة أنه في فيلمي **حرارة الجسم** و**الغشاشون**، ترتدي المرأتان «السوداوان» (كاثلين ترنر في الفيلم الأول وأنجيليكا هيوستون في الثاني) ملابس بيضاء، تبدو لافتة على خلفية مظلمة. ويخلق فيلم كرتيس هانسون Curtis Hanson **خاص من لوس أنجلس** (١٩٩٧) صورة تميل إلى السواد تصوّر لوس أنجلس في العقد السادس من



والي وهو يكتشف جثة مونتي براغون Monty Beragon (زكاري سكوت Zachary Scott) في فيلم **ميلدرد بيرس** (١٩٤٥). لاحظ المصباح المقلوب، وهو أداة شائعة في الفيلم الأسود، في تأطير مألوف في هذا النوع من الأفلام.



قاعة المرايا في فيلم **السيدة القادمة من شنغهاي** (١٩٤٨).

القرن العشرين. و«مدينة الملائكة[*]» أقرب إلى جحيم معاصر، بدوائرها من الإثم والخاطئين التي تتسع باستمرار. وتظهر في الفيلم جميع عناصر الفيلم الأسود: الذَكَر السليم النية، والمرأة «السوداء» (شقراء كما هي في كثير من الأحيان، لكنها ليست ضارية كما تكون في أحيان كثيرة)، والتشكيلة المعتادة من الأشرار، بمن فيهم الأشخاص الذين يحتلون مراكز عالية، وحالات تلفيق التهم وحالات التستر، والشوارع المظلمة التي لاتضيئها سوى أضواء النيون، والموتيلات الرخيصة، ومقهى يتحوّل إلى مسرح للقتل، والذروة المتمثلة بمعركة تبادل إطلاق النيران تخلّف وراءها الحصة المعتادة من الجثث. وتضم لوحة الألوان التي يستخدمها هانسون جميع الظلال المتوافرة في لوس أنجلس السوداء، من اللامع المتفسخ إلى الأسود المنذر بالشؤم، وبينهما المبتذل والمبهرج. وكما سبق

(*) هذه هي ترجمة اسم المدينة Los Angeles الإسباني. (المترجم)

أن رأينا، يعطي بريان دي بالما الصورة نفسها للوس أنجلس في فيلم **الأضاليا السوداء**.

حين قرر جويل وإيثان كُوين أن يوجها تحية للفيلم الأسود في فيلم **الرجل الذي لم يكن هناك**، اختارا الأسود والأبيض ليكررا أسلوب الفيلم الأسود في العقد الخامس من القرن العشرين. وحين أدركا أنهما لن يستطيعا التوصل إلى المظهر الأسود بتلك الطريقة، اختار الأخوان أفلام خام ملونة طُبِعَت بالأسود والأبيض. ولأنه توجب تحويل الفيلم السلبي الملون إلى الأسود والأبيض، فإن مظهر فيلم **الرجل الذي لم يكن هناك** كان أكثر تطرفاً – ويمكن القول أكثر تكلّفاً – من الفيلم الأسود العادي. فشعر الحلاق إد كرين Ed Crane (بيلي بوب ثورنتون Billy Bob Thornton) له لمعة فضية، وبشرته الشاحبة مغلفة بالظلال في أحيان كثيرة. وتتسم المشاهد الخارجية القليلة بإشراق يكاد يصبح وهجاً. ودكان الحلاق مغمورة بالبياض (لباس الحلاق، ووجه إد، وخزف المغسلة، والنور الداخل من النافذة). ويتصف حمام أسرة كرين بالبريق الغريب نفسه مثل الحمام المميت في الموتيل في **سايكو**.

كما التزم الأخوان كُوين بأعراف الفيلم الأسود، مثل الأشخاص المصورين تصويراً ظلياً، والممرات ذات الأنوار الخافتة، والسيجارة التي لا مهرب من وجودها (مشعّلة وغير مشعّلة)، والحانات وغرف الفنادق المضاءة بأقل قدر ممكن، والمصباح المألوف المقلوب بعد الجريمة، والمطاعم التي يبدو أن النور الوحيد فيها يأتي من لافتة المَخرَج والمصابيح الضعيفة الإنارة على الطاولات. ويعتمد مدى تقدير المُشاهد لجهود الأخوين من أجل تكرار الفيلم الأسود الذي شهده العقد الخامس من القرن العشرين على معرفة ذلك المُشاهد بهذا الجنس الفيلمي. وإذا كانت معرفة المُشاهد بالفيلم الأسود محدودة، يمكنه مع ذلك الاستمتاع بالفيلم كفيلم إثارة ينتهي بانعطاف غير متوقع.

تعتمد شعبية الفيلم الحربي الأمريكي في كثير من الأحيان على الحرب التي يصوّرها، وموقف الجمهور منها، والطريقة التي تُصَوَّر بها. وقد تكون الثورة الأمريكية هي التي حققت ولادة الولايات المتحدة الأمريكية، لكن لن يعرف المرء ذلك بتاتاً من الاستقبال الفاتر لفيلمي **ثورة** (١٩٨٥) و**الوطني** (٢٠٠٠)، مع أن آل باشينو كان بطل الأول ومِل غبسون بطل الثاني. والمسرحية الغنائية الموسيقية **١٧٧٦**، التي صوّرت تصويراً درامياً توقيع بيان الاستقلال حققت نجاحاً كبيراً في برودواي في أواخر العقد السابع من القرن العشرين، إلا أن النسخة الفيلمية في عام ١٩٧٢ – التي لم تستطع إخفاء أصولها المسرحية – لا تمثل فيلماً غنائياً موسيقياً حقيقياً. ويبدو أن الثورة وإعلان الاستقلال هما أمران يعتبرهما الأمريكيون من الأشياء المسلّم بها.

ينطبق الشيء نفسه على الحرب الأهلية، على الأقل بالنسبة للأفلام. فيبدو أن الحرب الأهلية لا تجذب المشاهدين إلا عندما تُعامَل كملحمة: الحرب الأهلية = ملحمة = **مولد أمة** و**ذهب مع الريح**، وكلا هذين الفيلمين يستغرق عرضه أكثر من ثلاث ساعات بدون أن يعالج «المؤسسة المعينة» التي أدت إلى الصراع، ألا وهي مؤسسة الرق. بدلاً من ذلك يبدو أن كلاً من الفيلم ينعى أسلوباً في الحياة «ذهب مع الريح». وعلى الرغم من أن صانعي الأفلام المعاصرين تناولوا موضوع الرق – ستيفن سبيلبرغ في **أمستاد** *Amistad* (١٩٩٧)، وجوناثان دمي Jonathan Demme في **محبوبة** (١٩٩٨) – لم يحقق أي من الفيلمين تأثيراً كبيراً. وحققت الشاشة الصغيرة نجاحاً أكبر فيما يتعلق بهذا الموضوع، إذ أن **جذور** (١٩٧٧) هو واحد من أكثر المسلسلات القصيرة شعبيةً في تاريخ التلفزيون، كما أن مسلسل كِن برنز Ken Burns الكلاسيكي **الحرب الأهلية** (١٩٩٠) الذي بثته شبكة التلفزيون الحكومية PBS جذب عدداً كبيراً من المشاهدين(*).

(*) في الواقع هناك أفلام عن الحرب الأهلية أكثر جداً مما توحي به هذه الفقرة. (المترجم)

وكانت الحرب العالمية الأولى، التي أنتجت بعض أجود ما كُتِب على الإطلاق من الشعر المناهض للحرب، الدافع أيضاً لفيلمين من أروع الأفلام الأمريكية المناهضة للحرب على الإطلاق، وهما فيلم لويس مايلستون **كل شيء هادئ على الجبهة الغربية** (١٩٣٠) وفيلم ستانلي كوبريك



روبرت تيلر يطلق النار على الأعداء في فيلم **باتان** (١٩٤٣)، وهو نموذج عن أفلام الحرب الحرب العالمية.

ممرات المجد (١٩٥٧). ولكن ثبت أن «الحرب التي ستنهي جميع الحروب» كانت تجربة كارثية جداً بالنسبة للأمريكيين الذين حاربوا فيها، كما كانت تمهيداً لصراع أسوأ بمراحل، ومن المحتمل أن هذا هو السبب في أن الحرب العالمية الأولى لم تكن موضوعاً مغرياً لصانعي الأفلام، فمن الصعب استثارة حماس كبير لصراع خلّف الكثيرين من المعوقين والمشوهين (على سبيل المثال **المريض الإنجليزي**، ١٩٩٦) والذين تجرعوا المرارة.

كان الوضع مختلفاً تماماً خلال الحرب العالمية الثانية، التي كانت العصر العظيم للفيلم الحربي الأمريكي. فما يكاد أحد الأحداث الهامة يحدث حتى يظهر فيلم يدور حوله: والهجوم الخاطف على لندن ألهم فيلم **السيدة مينيفر** و**رحلة من أجل مارغريت** (١٩٤٢)، والهجوم في ٧ كانون الأول ١٩٤١ على بيرل هاربر أدى إلى فيلم **تذكروا بيرل هاربر**، ونتج

عن حملة غوادلكنال Guadalcanal فيلم **مذكرات غوادلكنال** (١٩٤٣)، وألهم سقوط فرنسا والنروج في أيدي النازيين فيلم **انهضي يا حبيبتي** (١٩٤٠) و**حافة الظلام** (١٩٤٣) على التوالي، وما إلى ذلك. وحتى بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، استمر صانعو الأفلام في التنقيب في إمكاناتها. وقد وُصِفت الحرب العالمية الثانية بأنها «حرب جيدة» ليس لأنها جيدة (فلا حرب يمكنها الادعاء بذلك)، وإنما لأنها تمثّل جهداً ملموساً لدحر قوى الفاشية.

ولم تجذب أفضل افلام الحرب العالمية الثانية المشاهدين بالاعتماد على مَشاهد القتال، أكانت مصوّرة في الاستوديو أو مأخوذة من أشرطة إخبارية. فقد كان على كتاب السيناريو وضع حبكة تتعامل مع العواطف والعلاقات التي تجعل من الشريط السينمائي فيلماً أكثر منه درساً في التاريخ. وهكذا فقد استقوا من مواضيع مثل الترابط الذكوري، وفقدان زوج (أو زوجة) أو عضو في العائلة، والوقفة الأخيرة ضد العدو، وغرام رجلين بالمرأة نفسها، ومصير النساء في الحرب، والشجاعة مقابل الجبن، وبلوغ مجند جديد سن الرشد، وما شابه.

وقد طغى الذكور تقليدياً على الفيلم الحربي. لكن هناك ثلاثة أفلام هامة من أفلام الحرب العالمية الثانية صوّرت دور النساء البطولي في الصراع، وهي **صرخة الدمار** (١٩٤٣)، الذي فيه جميع الأدوار عملياً هي أدوار ممرضات في باتان Bataan، و**نرحِّب بكل فخر** (١٩٤٣)، الذي ضم بعض الذكور، مع أن الفيلم تمحور بصورة أساسية حول مأزق ممرضات الصليب الأحمر في وقت سقوط باتان وكورغيدور Corregidor، **وثلاثة عادوا إلى الوطن** (١٩٥٠)، الذي يصور تصويراً صريحاً مأزق النساء في معسكر اعتقال ياباني أثناء الحرب.

يشبه الفيلم الحربي الفيلم الغنائي الموسيقي وفيلم الغرب الأمريكي في كون تاريخه متقطعاً. ففي حين أنه ازدهر في العقد الخامس من القرن الماضي وبين الحين والآخر في العقدين التاليين، كانت أشياء كثيرة

تتوقف على الحرب المعنية. فالحرب الكورية (١٩٥٠–١٩٥٣)، أو «العمل البوليسي» كما كانت تسمى، أنتجت بعض الأفلام المزعجة – ومثال على ذلك فيلما ساموئيل فولر **الخوذة الفولاذية** (١٩٥١) و**الحراب المثبّتة** (١٩٥١) اللذان لم يلقيا تقديراً في ذلك الوقت، لأن حرب كوريا لم تكن حرباً «جيدة». ولقيت حرب فيتنام، التي يصعب تحديد تاريخها من حيث المشاركة الأمريكية، شعبية أقل جداً. فهي لم تكن شيئاً يود الأمريكيون مواجهته إلا بعد انتهائها في عام ١٩٧٥ بفترة من الزمن مع سقوط سايغون. ثم جاءت أفلام مثل **الفصيلة** (١٩٦٨) و**سترة كلها معدنية** (١٩٨٧) و**إصابات الحرب** (١٩٨٩) – وكان الأخير أقلها دعاية لكنه أفضلها، رغم أن هذا قابل للنقاش – لتؤكد على فظائع حرب فيتنام، التي يمكن أن تكون فظائع أي حرب أخرى. ولولا أن مسرح الأحداث هو جنوب شرق آسيا لكان من الممكن أن تجري أحداث **إصابات الحرب** في أي وقت يقرر فيه بعض الرجال، المحرومين من «الراحة والاسترخاء»، خطف امرأة لإشباع احتياجاتهم، كما لو أن الاشباع الجنسي حق لهم نظير خدمتهم لبلادهم. وعلى الرغم من أن **صائد الغزلان** (١٩٧٨) و**الرؤيا الآن** (١٩٧٩) تناولا حرب فيتنام، فهما لم يخبرا المشاهدين الكثير عن الحرب أو عن اسباب مشاركة أمريكا بها. بدلاً من ذلك، شدد هذان الفيلمان على مواضيع مثل الصداقات والعلاقات التي تغيّرها الحرب، بل تدمرها (**صائد الغزلان**) والتراجع العقلي الذي تسببه الحرب (**الرؤيا الآن**). وبغض النظر عما إذا كنا نعرف أن مصدر فيلم **الرؤيا الآن** هو رواية جوزيف كونراد Joseph Conrad **قلب الظلام** أم لا، فقد نجد أنفسنا عند نهايته نردد الكلمتين التي ينطق بهما كرتز Kurtz وهو في النزع الأخير: «الرعب! الرعب!»

ويبرهن النجاح الاستثنائي لفيلم ستيفن سبيلبرغ **إنقاذ المجنّد ريان** (١٩٩٨) أنه لا يزال بإمكان الفيلم الحربي أن يجذب المشاهدين. ويعرض المقطع الافتتاحي – وهو غزو نورماندي في ٦ حزيران ١٩٤٤ – تفاصيل

مروعة، تتضمن فقدان الأطراف في الانفجارات وخروج الأمعاء من البطون، إلى حد يجعل تصوير يوم النزول في الأفلام السابقة وكأنه بروفات بالملابس الكاملة. ولكن بعد أن ينتهي النزول على الشاطئ، يتخذ **إنقاذ المجنّد ريان** ملامح أفلام الحرب العالمية الثانية في العقد الخامس من القرن العشرين، بما في ذلك الشخصيات المألوفة مثل الأم الثكلى والابن الباقي على قيد الحياة الذي يصبح هدف عملية إنقاذ، والنقيب المتعاطف، والنازيين الغدارين، ومدمن الذكريات والحنين، والمثقف الذي يبلغ سن الرشد بقتل رجل من الأعداء.

وفي حين أن غزو نورماندي هو التمهيد لفيلم **إنقاذ المجنّد ريان**، فإن الهجوم على بيرل هاربر يحتل موقع المركز في فيلم **بيرل هاربر**. ومع ذلك فالفيلم نفسه لا يختلف كثيراً عن حبكة «الرجلين المغرمين بالمرأة نفسها»، التي هي من ثوابت أفلام الحرب العالمية الثانية – كما نجد مثلاً في **طيور البرق** (١٩٤٢)،



النساء في الحرب: **صرخة الدمار** (١٩٤٣)

فيلم غير عادي عن الحرب العالمية الثانية جميع الأدوار فيه أدوار نسائية.

و**المدفعي الجوي** (١٩٤٣)، و**الغطس الخاطف** (١٩٤٣)، و**قاذف القنابل** (١٩٤٣)، وأفضل أفلام المجموعة، فيلم جون فورد **كان الاستغناء عنهم ممكناً** (١٩٤٥). إن فيلم الحرب العالمية الثانية يوفر القالب، وليس على أي كاتب سيناريو مهتم بالموضوع سوى أن يفرض هذا القالب على القصة التي يريد أن يحكيها.

لاشك أن المزيد من الأفلام سيظهر عن حرب العراق الدائرة الآن وعن عواقبها. لكن مثل هذه الأفلام ستحتاج إلى حبكة، ويجب أن تكون حبكة غير عادية، كي تجذب المشاهدين الذين تابعوا الصراع على شاشة التلفزيون. فالدراما لن تأتي من المعارك، بل من الذين وقعوا في حبائلها. وقد يكون محور الحبكة عملية إنقاذ، أو محاولة لاستعادة أعمال فنية مسروقة، أو عواقب سوء التفاهم بين الثقافات، أو قصة حب بين عرقين مختلفين، أو ما شابه. كما أن هناك مسألة التحيز لأحد الجانبين. فقد كان فيلم الحرب العالمية الثانية يعمل على افتراض أن الحلفاء هم الأبطال، والألمان واليابانيين هم العدوانيون والأشرار. لكن مرتادي السينما لم يعودوا يتقبلون بشكل آلي مثل هذا التقسيم المبسّط. ولا بد لصانعي الأفلام من العثور على أرضية وسط، تكون في حالتها المثالية خالية من الطابع الدعاوي. وفيلم **ثلاثة ملوك** (١٩٩٩)، الذي تجري أحداثه عند نهاية حرب الخليج، مثال ممتاز عن الفيلم الحربي الذكي. فالشخصيات المشار إليها في عنوان الفيلم هي جنود أمريكيون أقل اهتماماً بمأساة العراقيين مما هم بالعثور على موضع الذهب الذي أُخِذ من الكويت، وذلك ليس لإعادته، بل للاحتفاظ به لأنفسهم. وسيتغير الأمريكيون، لكن التحول في شخصياتهم لن يتم إلا حين يكتشفون شعور العراقيين تجاه الولايات المتحدة ومرارتهم تجاه الرئيس جورج بوش الأب لإخفاقه في الإطاحة بصدام حسين. في الواقع، ليس هذا فيلماً عن أبطال وأشرار، بل عن الإنسان الذي كثيراً ما يُفْرِط في التصرف كإنسان عادي. لكنه يختلف عن **مذكرات غوادلكنال**، مثلاً، في أنه ليس فيلم تأييد وتمجيد. والفيلم الحربي يتطور مع الزمن، كما يحدث لجميع الأجناس. ومنذ الحادي عشر من أيلول، تراجع الاهتمام بأي فيلم حربي،

مثل فيلم كلينت إيستوود **أعلام آبائنا** (٢٠٠٦) حول المعركة الحاسمة في إيو جيما Iwo Jima والصورة الإيقونية – رغم إثارتها للجدل – لرفع العلم الأمريكي على جبل سوريباتشي Suribachi في شباط ١٩٤٥، والأفلام التي تدور حول ١١ أيلول مثل **مركز التجارة العالمي** و**يونايتد ٩٣**. وبرغم أننا نفهم الغضب الذي يتردد صداه طوال فيلم بريان دي بالما **نسخة منقحة** (٢٠٠٧)، فإن هذا المعادل الذي يتعامل مع حرب العراق لفيلم **إصابات الحرب**، والفيلم – الذي يتضمن اغتصاباً وحشياً وجريمة قتل، وكذلك قطع رأس – هو استنهاض لإحساس المشاهدين بالغضب الأخلاقي، وهو شيء مألوف جداً لدى المشاهدين، الواعين للفظائع التي يرتكبها الجانبان. والجروح التي سببها الحادي عشر من أيلول لم تندمل بعد، وقد يمضي وقت قبل أن يكون المشاهدون على استعداد لمواجهة أي نوع من الصراع المصور في قالب درامي، مع احتمال استثناء الصراعات التي حدثت في الماضي البعيد.

أفلام الملهاة

الملهاة كالمأساة لها أعرافها الخاصة: الخلط بين الأشخاص، وخصام الأحبة وتصالحهم، والشجارات الزوجية، وكشف المغرورين، والاحتيال، والخداع، والحفلات التنكرية. كما أن لها معرضها الخاص من الشخصيات المألوفة، مثل الآباء الغاضبين، والأزواج الضالين، والخدم الأذكياء، والمبالغين في التأنق، واللقطاء، والزوجات العاشقات، وجميعهم يتحدثون بالحكم والأمثال، والعبارات الخارجة عن السياق، والتوريات واللعب بالألفاظ، والعبارات المزدوجة المعنى، والخلط بين الكلمات، وهذه هي المنابع التقليدية للفكاهة اللفظية.

وعلى الرغم من أن أفلام الملهاة تستقي من مصادر الفكاهة نفسها مثل الملهاة المسرحية، فإن لها عدة أجناس كل منها فريد بحد ذاته.

ملهاة غريبي الأطوار

بسبب أن **ملهاة غريبي الأطوار** تتصف بسرعة البديهة والصقل، فهي تحتوي على لمسات من الملهاة العاطفية (الرومانسية) وملهاة غرف الجلوس، التي سميت كذلك لأن أحداثها تجري في كثير من الأحيان في غرف جلوس أنيقة، تحتوي على شخصيات أنيقة الملابس تتبادل حواراً مليئاً بالظرف والذكاء. لكن ملهاة غريبي الأطوار تحتوي أيضاً على عناصر من الملهاة الهزلية والفكاهة التهريجية غريبة على ملهاة غرف الجلوس: عربدة طعامية في **الحياة السهلة**، فهد طليق في فيلم هوارد هوكس **تنشئة الطفل**، تدمير الملكيات لإحداث مؤثر فكاهي في فورة إطلاق الرصاص في فيلم برستون سترجيس **قصة بالم بيتش** (١٩٤٢).

وملهاة غريبي الأطوار، مثل الفيلم الأسود، أفضل أن توصف من أن تُعَرَّف. أحد الأشخاص فيها غريب الأطوار على نحو مسلٍّ، أي إنه يتصرف بشكل غير عادي، وشخصيته غير التقليدية مسؤولة عن المواقف غير التقليدية أيضاً التي تقع فيها الشخصيات. في فيلم **حدث ذات ليلة** تتمرد وريثة على والدها، وينتهي بها الأمر بأن تتنقل مع صحفي في سيارات يوقفانها على الطريق، متنكرة بصفة زوجته، وفي النهاية تتخلى عن تنكرها وتتزوجه فعلاً. وفي **الحياة السهلة**، تكون امرأة عاملة راكبة في الدور الأعلى من حافلة ذات دورين في اللحظة نفسها الذي يلقي فيها زوج غاضب معطف زوجته من سطح مبنى الشقق الذي يسكنان فيه. ويسقط المعطف على الشابة، التي يعتقد الناس أنها عشيقة الزوج وتُخَبَّأ في فندق راقٍ. وفيما بعد تُغْرَم بعامل في مطعم آلي يتضح فيما بعد أنه ابن الشخص الذي ألقى بالمعطف. وفي فيلم **تنشئة الطفل** تصبح فتاة بارزة في المجتمع وعالم في علم الإحاثّة(*) متورطين مع فهد يستجيب لأغنية: «لا أستطيع

(*) دراسة المستحاثات كطريقة لاكتساب معلومات عن تاريخ الحياة على الأرض وعن بنية الصخور. (المترجم)

إعطاءك شيئاً سوى الحب، ياحبيبتي». وفي **الحقيقة المرة** (١٩٣٧) يتنافس زوجان ينويان الطلاق على حضانة كلبهما ثم يحاول كل منهما تخريب فرص الآخر في الزواج مرة أخرى.



كلارك غيبل Clark Gable في دور صحفي وكلوديت كولبرت Claudette Colbert
في دور وريثة هاربة في **حدث ذات ليلة** (١٩٣٤).



كاري غرانت وروزالند رسل Rosalind Russell
في دوري رئيس التحرير والصحفية الناجحة في **فتاته المطيعة** (١٩٤٠)،
ملهاة غريبي الأطوار الكلاسيكية التي أخرجها هوارد هوكس.



سندريلا (جين آرثر) في المطعم الآلي
في فيلم ملهاة غريبي الأطوار الكلاسيكي **الحياة السهلة** (١٩٣٧)

يكون البطل في ملهاة غريبي الأطوار عادة مهنياً: صحفي في **حدث ذات ليلة** وفي **لا شيء مقدّس** (١٩٣٧)، ورئيس تحرير في فيلم هوارد هوكس **فتاته المطيعة**(*) (١٩٤٠)، وعالم في الزواحف والبرمائيات في **السيدة إيف**، ومخرج سينمائي في **رحلات سوليفان**، وأستاذ جامعي في فيلم هوارد هوكس **كرة النار** (١٩٤١). ويمكن أن تكون البطلة فتاة أو سيدة بارزة في المجتمع، كما في **حدث ذات ليلة** و**تنشئة الطفل** و**رجلي غودفري** (١٩٤٠)، أو شخصية شبيهة بسندريلا (**الحياة السهلة**)، أو صحفية (**فتاته المطيعة**)، أو منقبة عن الذهب (فيلم ميتشل ليسن **منتصف الليل**، ١٩٣٩، و**قصة بالم بيتش**). ونادراً ما

(*) *His Girl Friday* أي «فتاته فرايدي» أو «فتاته جمعة»، وفرايدي (جمعة) هو الاسم الذي يطلقه روبنسون كروزز على الفتى الذي يأسره في الجزيرة التي يعيش عليها بعد تحطم سفينته في رواية دانيال ديفو المشهورة، ويصبح الفتى خادم روبنسون المطيع. (المترجم)

يكون البطل والبطلة من الطبقة الاجتماعية نفسها. فأحياناً تكون البطلة من الطبقة العليا (**حدث ذات ليلة** و**رجلي غودفري**) وأحياناً يكون البطل من تلك الطبقة (**السيدة إيف** و**الحياة السهلة**). وأياً كانت الحال، فإن الاختلاف الطبقي لا يقف عائقاً في وجه النهاية السعيدة.

أحد الملامح المميزة للملهاة المسلية هو الحوار الذكي السريع الفكاهي. فأحد الأشخاص يرد على ما يقوله آخر بغرض إفحامه وتسجيل نقطة ضده. وفي **رحلات سوليفان**، يحاول سوليفان (جويل ماكري) إقناع مسؤول تنفيذي في أحد الاستوديوهات بأهمية صنع أفلام تنطوي على وعي اجتماعي. وحين يقال له إن فيلماً من ذلك النوع فشل في بتسبرغ، يرد ساخراً: «ما الذي يعرفونه في بتسبرغ». ويجيب المسؤول التنفيذي: «يعرفون ما يعجبهم». ويكون رد سوليفان الذي يختم الحوار: «لو كانوا يعرفون ما يعجبهم لما سكنوا في بتسبرغ».

وتجد ملهاة غريبي الأطوار متعة في العبارات الخارجة عن السياق. في فيلم **تنشئة الطفل** يحاول هنري Henry (كاري غرانت) أن يتخلص من محاولات سوزان Susan التودد إليه، فيخبرها أنه خاطب، وتجيب سوزان وفق منطق ملهاة غريبي الأطوار: «إذن فهي [أي خطيبته] لن تمانع في أن تنتظر. لو كنت أنا مخطوبة لك، لما مانعت الانتظار... حتى الأبد».

والعبارات المزدوجة المعنى شائعة أيضاً في هذا النوع من الملهاة. وبما أن قواعد الإنتاج لم ترحّب بالتلميح في الحوار والمواقف، فقد ضمّن الكتاب الحوار معانيَ مزدوجة، متوقعين أن بعض المشاهدين على الأقل سيختارون المعنى الصحيح، وهذا ما كان معظمهم يفعله. في **قصة بالم بيتش**، يقول مليونير للبطلة الساعية وراء الثروة إنه معجب بالنساء الماهرات في الطبخ. وتقول مداعبة: «يجب أن تتذوق فطائري». ويجيب: «يا ليت». والأكثر من ذلك مكراً وأكثر إيحاء هو الخطأ اللفظي الذي يصدر عن أحد الأشخاص في فيلم **الحياة السهلة** حين يتحدث عن مجلة للفتيان، فبدلاً من أن يدعوها باسمها الصحيح **رفيق الفتيان الدائم** يقول **مُذَكِّر الفتيان الدائم**.

مثل الفيلم الأسود، ملهاة غريبي الأطوار لن تنقرض أبداً. في فيلم **قبلة فرنسية** (١٩٩٥) ينعكس الموقف الكلاسيكي في ملهاة غريبي الأطوار الذي تندفع فيه العروس مبتعدة عن مذبح الكنيسة لأنها لا تستطيع أن توافق على الزواج. أما في **قبلة فرنسية،** فالعريس (تيموثي هَتون Timothy Hutton) يخابر خطيبته (مِغ ريان Meg Ryan) من باريس ليخبرها أنه عثر على فتاة أخرى. وحين تتوجه ريان إلى باريس لاستعادته، تجد نفسها جالسة إلى جانب رجل فرنسي (كِفين كلاين Kevin Kline) يصدف أنه لص. وكما هو معروف عن ملهاة غريبي الأطوار، لا تقف مهنةٌ مهما كانت مشبوهة في وجه الحب.

وفيلم **بينما كنتَ نائماً** (١٩٩٥) هوأحد أفضل أفلام ملهاة غريبي الأطوار، وفيه تهرع موظفة على خط المترو (ساندرا بولَك Sandra Pollock) لمساعدة راكب وسيم (بيتر غالغَر Peter Gallagher) حين يتعرض للنشل على الرصيف. وحين يدخل الراكب في حالة إغماء، تفترض عائلته أن الموظفة خطيبته. لكن القدر لا يشاء لموظفة خط المترو أن تتزوج الراكب، رغم أنها تصبح جزءاً من العائلة. في أفلام ملهاة غريبي الأطوار الشيء الثابت الوحيد هو الحب الصادق، وهو نادراً ما يحدث من النظرة الأولى، وكل شيء آخر متغير.

وأفضل أعمال ملهاة غريبي الأطوار هي في الواقع من أعمال الملهاة الرومانسية فيها رجال ونساء غريبو الأطوار ومضحكون بشكل لا يمكن كبته بدلاً من المراهقين الخُرْق، لكن لديهم الحاجة نفسها إلى الحب الموجودة لدى المراهقين، فيما عدا أنهم بالغون مهنيون ولذلك لا يستطيعون إظهار حاجتهم للحب علناً. وكون أحد أنجح أفلام العقد الأخير من القرن الماضي هو **العروس الهاربة** – الذي استلهم عنوانه من دراسة إليزابيث كندول Elizabeth Kendall النقدية التي تحمل الاسم نفسه عن أفلام الملهاة الرومانسية في العقد الرابع من ذلك القرن – هو تعبير عن الاحترام للشعبية الدائمة التي تحظى بها ملهاة غريبي الأطوار.

الملهاة الهزلية

في حين أن الفيلم هو الموطن الطبيعي لملهاة غريبي الأطوار، فهذا الأمر لاينطبق على الملهاة الهزلية. وأحياناً توصف الملهاة الهزلية بأنها **الملهاة الدنيا،** وهذا مصطلح تعيس لشكل جليل من أشكال الفن أدخل السرور على قلوب أعداد لا تحصى من الجماهير. والملهاة الهزلية تزدحم بالأوضاع البعيدة الاحتمال: رجلان يرتديان ملابس النساء وينضمان إلى فرقة موسيقية أعضاؤها كلهم من الإناث في **البعض يفضلونه صاخباً** (١٩٥٩)، ورئيس وزراء يدخل بالانزلاق على عمود كأعمدة مراكز الإطفاء في **حساء البط** (١٩٣٣)، ورئيس جامعة يحضر اجتماعاً للأساتذة وهو يحلق ذقنه في **ريش الحصان** (١٩٣٢). لكن الإيقاع في الملهاة الهزلية سريع والضحك لا يتوقف بحيث لا يزعج أي مُشاهد نفسه بالتساؤل عن نوع الجامعة التي توظف رئيساً فكاهياً بارع الملاحظات والأجوبة.

وتحتوي بعض أعظم أعمال الملهاة التي كتبت للمسرح على عناصر هزلية. فكتاب المسرحية الإغريق، على سبيل المثال، لم يعتقدوا أنهم أعلى مستوى من المسرحية الهزلية. ومسرحية أرسطوفان **ليسيستراتا** *Lysistrata* – التي تصمِّم فيها النساء على الامتناع عن ممارسة الجنس إلى أن يصدر قانون يحرّم الحرب – تحتوي مشاهد مضحكة على نحو فاضح. فالرجال يدخلون وهم مثارون بشكل مكشوف بملابس تفضح العضو الذكري وكذلك بحشوة عند البطن والوركين، وتتظاهر إحدى النساء بأنها حامل بوضع خوذة تحت ثوبها. ومسرحيات أرسطوفان تحتوي على مواقف هزلية، لكنها ليست مسرحيات هزلية خالصة، على اعتبار أنها تعالج مواضيع جدية، مثل الحرب والتربية والسياسة والنزعة الطوباوية وحالة المسرح.

وكانت المسرحية الهزلية طبيعية إلى درجة أكبر لدى الرومان. فالملهاة الرومانية هي تطور لمَشاهد هزلية تحتوي على شخصيات معروفة مثل الأب الأحمق والابن المتيّم والمحتال والنَهِم والزوجة المخادعة والزوج المخدوع. وقد كتب الكاتب المسرحي الروماني بلاوتوس Plautus عدة مسرحيات هزلية، منها **الميناخميان** *Menacchmi* (التي بنى شكسبير عليها **ملهاة الأخطاء)**



عازفان في ملابس نسائية
(توني كرتيس إلى اليسار يعزف الساكسفون وجاك ليمون على كمان الباس)
في **البعض يفضلونه صاخباً** (١٩٥٩).

التي تدور حول توأمين ضائعين من فترة طويلة يحملان الاسم نفسه، و**كاسينا** التي يتنكر فيها عبد بزي امرأة ليمنع زواج البطلة من شخص لا تحبه، وينتهي بها الأمر بالزواج من أحد خطابها. ومن الطبيعي أن كل شيء ينتهي بحل سعيد. وتقترب النسخة السينمائية من المسرحية الغنائية الموسيقية **شيء مضحك حدث على الطريق إلى الساحة العامة** (١٩٦٦) من إيضاح طبيعة الملهاة الهزلية الكلاسيكية، وذلك بمزيج من شخصيات بلاوتوس المألوفة وأدوات الحبكة التي يستعملها مصحوب بموسيقى من وضع ستيفن سوندهايم Stephen Sondheim.

الخلط بين الأشخاص والتنكر والخداع من ثوابت الفيلم الهزلي. وارتداء ملابس الجنس الآخر قديم ربما قدم المسرح نفسه. وكما رأينا فقد استخدمه بلاوتوس في **كاسينا**، التي ألفها حوالي سنة ٢٠٠ قبل الميلاد. لكن المسرحية التي ترد إلى الذهن على الفور هي **عمة تشارلي** التي صوّرت للسينما ثلاث مرات (١٩٢٥ و١٩٣٠ و١٩٤١) وأصبحت أساساً للمسرحية الغنائية الموسيقية

التي قدمت في برودواي عام ١٩٤٨ باسم **أين تشارلي؟** التي أصبحت أيضاً فيلماً سينمائياً عام ١٩٥٢. والإمكانية الفكاهية في ارتداء الرجال للملابس النسائية لم تستنفد قط، كما يشهد على ذلك فيلما **توتسي** *Tootsie* (١٩٨٢) و**السيدة داوتفاير** *Mrs. Doubtfire* اللذان حققا نجاحاً كبيراً. كما أن من يرتدي زي الجنس الآخر ليس دائماً من الذكور. وربما لم يصل أي فيلم آخر إلى الحد الذي وصل إليه فيلم بليك إدواردز Blake Edwards **فكتور / فكتوريا** *Victor / Victoria* (١٩٨٢) من حيث الخلط بين الجنسين. ففي الفيلم، تتنكر فكتوريا (جولي أندروز Julie Andrews) في زي رجل (فكتور)، يحصل على عمل مقلِّد للنساء. وهكذا فإن امرأة تتظاهر بأنها رجل يلعب دور امرأة. ونجاح فكتوريا في جعل نفسها مرغوبة لدى كلا الجنسين هو برهان على أن الملهاة ما كان يمكن أن توجد لولا حماقة الإنسان.

والشيء نفسه صحيح عن **البعض يفضلونه صاخباً**، الذي يقرر فيه عازفان موسيقيان (جاك ليمون Jack Lemmon وتوني كرتيس Tony Curtis) – اللذان كانا شاهدين على مذبحة ترتكبها إحدى العصابات – الاختباء بالتنكر كامرأتين. ويكون ليمون مقنعاً إلى درجة أن يجذب مليونيراً يعرض عليه الزواج. لكن التنكر أثر أيضاً على ليمون، إذ جعله يفكر جدياً بعرض الزواج. كما أن ارتداء ملابس الجنس الآخر هو في لبّ فيلم **توتسي**، الذي يتنكر فيه ممثل (دستن هوفمان) عاجز عن الحصول على أدوار ذكورية جيدة بزي امرأة ويصبح ملكة مسلسل من مسلسلات التلفزيون الطويلة. و**توتسي** غير عادي في أنه يبدأ بموقف هزلي (عواقب ارتداء ملابس الجنس الآخر، وبعض هذه العواقب مضحك جداً) ثم يصبح جدياً حين يدرك الشخص الذي يلبس ملابس النساء الإهانات التي تتعرض النساء لها كثيراً على أيدي الرجال. وارتداء ملابس الجنس الآخر، مثل أي أداة في الحبكة، يمكن أن يُعالَج معالجة جديدة أو خفيفة. وبعد فيلم **الصبيان لا يبكون** (١٩٩٩)، الذي تنتهي محاولة شابة فيه أن تعيش كرجل نهاية مأساوية، لم يعد بالإمكان اعتبار الموضوع مقصوراً على الملهاة.

ويعتمد كل شيء على المدخل الذي يتبناه الكاتب إلى الموضوع وعلى رؤية صانع الفيلم للسيناريو. ومن الممكن أن يؤدي التخلي عن الطفل إلى مأساة، كما يحدث في مسرحية سوفوكليس **أوديب الملك**، أو إلى ملهاة كلاسيكية مثل مسرحية أوسكار وايلد Oscar Wilde **أهمية أن يكون المرء صادقاً**.

في كثير من الأحيان تكون النكات البصرية عنصراً من الملهاة الهزلية. ومهما كان الفيلم الهزلي جيد الصنع، ترد فيه لحظات يطغى فيها اللامعقول والمتنافر. في مثل هذه المناسبات، تجرف الرياح المنطق، والسؤال الوحيد ليس عن كيفية تلاؤم مثل هذه المشاهد مع الحبكة (فهي في كثير من الأحيان لا تتلاءم معها) ولكن عن مدى نجاحها في فعل ما يُفترض أن تفعله، ألا وهو إثارة الضحك. يبدأ فيلم الأخوة ماركس Marx **ليلة في الدار البيضاء** (١٩٤٧) بالأخ الصامت هاربو Harpo يسند نفسه إلى جدار بجوار أحد الأبنية. ويأتي شرطي مرتاب في أمره ويسأله ساخراً ما إذا كان يحاول أن يسند البناء. يهز هاربو رأسه بالإيجاب. ويطلب منه الشرطي أن يبتعد، لكن حين يفعل يتهاوى البناء. وفي فيلم أسبق للأخوة ماركس، وهو **ليلة في الأوبرا** (١٩٣٥)، يبدأ الناس في الاحتشاد في الحجرة الخاصة في سفينة تعبر المحيط، رغم أنه لا يوجد مكان إلا لشخص واحد. ويبلغ المشهد ذروة اللامعقول حين يصل المهندس ومساعده ومقلّم أظافر وعاملة تنظيف وبعض خدم السفينة، وكأنه لا يوجد حد لعدد الناس الذين يمكن أن تحتويهم الحجرة. وهناك مشهد مماثل في فيلم **البعض يفضلونه صاخباً** في المقصورة العليا من عربة نوم في قطار. ويمكن للملهاة الهزلية أن تحتوي عناصر من الفكاهة التهريجية، التي يأتي اسمها بالانجليزية slapstick من المجداف الذي كان الممثلون الفكاهيون يستعملونه في الماضي ليضرب أحدهم الآخر به. وكان من تأثير ذلك حدوث ضجيج عالٍ يثير الضحك بشكل آلي، حتى ولو لم يكن ما يحدث على المسرح مضحكاً تماماً.

لكن النكات البصرية شيء والبنية شيء آخر. من الطبيعي أن أفضل أعمال ملهاة غريبي الأطوار تحتوي على نكات بصرية، لكن الحبكات معقدة تماماً. في العمل التهريجي النقي، أي ادعاء بوجود حبكة يختفي في انفجار للفكاهة الفجة،

والأذى الجسدي، والتلويات الجسدية، وبصورة عامة التصرف البعيد عن النضج. وتستحق النتيجة حقاً أن تدعى ملهاة دنيا. وأفلام المهرجين الثلاثة القصيرة هي أمثلة ممتازة على التهريج الصافي، بل إن بعض حركاتهم (وكز العيون وضرب الرؤوس) بدت واقعية إلى درجة أنه حين عرضت الأفلام القصيرة لأول مرة في التلفزيون، حذرت شبكات البث الأطفال من تقليد ما يرونه.

ومن المهم التمييز بين الأفلام التي تعتبر تهريجاً صافياً وتلك التي هي من نوع ملهاة غريبي الأطوار الحقيقية. فالأولى – ومن أمثلتها **أحمق وأكثر حمقاً** (١٩٩٤) – تستهوي الجماهير التي تحكم على الفيلم بعدد الضحكات الصادرة من القلب التي يثيرها، وليس فقط على النكات البصرية والعبارات الفكاهية القصيرة التي يمكن إدخالها في أي فيلم والحصول على الاستجابة نفسها. وكان الهزليون العظام مثل و. ك. فيلدز W. C. Fields والأخوة ماركس يعرفون أن الضحكات لا تأتي جزافاً بل تكتسب اكتساباً. والملهاة التي



أيقونتان فكاهيتان: و. ك. فيلدز وماي وست
في فيلم **عصفورتي الصغيرة** (١٩٤٠).

يظهر فيها الأخوة ماركس أو و. ك. فيلدز ليست مجرد سلسلة من النكات البصرية أو من نمر الفودفيل المكررة. فجزء كبير من الفكاهة لفظي وموجه إلى المشاهدين الذين يقدرون سرعة البديهة والتلاعب بالكلمات.

في فيلم الأخوة ماركس **يوم في سباق الخيل** (١٩٣٧)، غراوتشو Groucho أشهر الإخوة يؤدي «نمرة» سيتذكره المشاهدون بها دائماً، وهي «ليديا، السيدة الموشومة»، التي يمتدح فيها جسم ليديا ذا الرسوم الإيضاحية معلقاً أنه «حين ينكشف الثوب / سوف تريك العالم». ولم يكن غراوتشو عديم الذوق أبداً، بل كان يكتفي بالإيحاء. ويعتمد على التورية والصور المجازية. في فيلم **تصرفات محتالة** (١٩٣١)، بعد مواساة ثلما تود Thelma Todd على كل ما تعرضت له من حظ تعيس، يلجأ إلى التورية واللعب بالألفاظ. وكذلك يتلاعب فيلدز، الذي يلعب دور المحتال كثبرت تويلي Cuthbert J. Twillie، بلفظ اسم شخصية ماي وست Mare West (فلورَبِل Flowerbelle) في فيلم **عصفورتي الصغيرة**(*). كما يحتوي فيلم **عصفورتي الصغيرة** على نسخة مختلفة مثيرة للاهتمام من نكتة السرير، وهي أداة فكاهية قديمة يُستبدل فيها شريك في السرير بآخر. في مسرحية شكسبير **صاع بصاع** يظن أنجلو Angelo أنه سيقضي الليلة مع إيزابيلا Isabella لكنه يمضيها في الحقيقة مع ماريانا Mariana، التي حلت محل إيزابيلا. وفي **عصفورتي الصغيرة**، تضع فلوربل عنزة في مكانها. ولا يلاحظ تويلي أنه يضم حيواناً، رغم أن الرائحة ليست شديدة الإغراء، إلى أن تقفز العنزة من السرير.

الفيلم الهزلي هو جنس فيلمي حقيقي، لكن الملهاة الصادمة – مثل **هناك شيء عن ماري** (١٩٩٨)، و**فطيرة أمريكية** (١٩٩٩)، و**أنا ونفسي وأيرين** (٢٠٠٠)، و**المغفّل** (٢٠٠٢)، و**خارق في السوء** (٢٠٠٧) – هي جنس فرعي، إن كانت أي شيء. وتبدو الأمثلة الأولى من الملهاة الصادمة – مثل **بيت حيوانات مجلة الهجاء الوطني** (١٩٧٨) و**حانة بوركي** (١٩٨٢) – صحيّة بالمقارنة مع الأفلام المذكورة أعلاه. ففيلم **بيت حيوانات مجلة الهجاء الوطني** يصور دور

(*) يذكر الكاتب مثالاً من كل من الفيلمين على اللعب بالألفاظ، لكن من الواضح أن هذه الأمثلة غير قابلة للترجمة. (المترجم)

الجمعيات الأخوية في الجامعات على أنها أمكنة لرعاية قلة الأدب والجلافة في التصرف، و**حانة بوركي** (وجزأيه التاليين) يوحي بوجود طلاب ذكور في المدارس الثانوية يمكن أن يصبحوا مثل أعضاء جمعيات الأخوة في **بيت حيوانات مجلة الهجاء الوطني**. لكن هذين الفيلمين كانا سوقيين أكثر من كونهما كريهين. أما عند نهاية العقد الأخير من القرن العشرين، فقد بدأت الأخبار المفصّلة القنابل عن علاقة الرئيس وليام جفرسون كلنتون الجنسية مع متدربة في البيت الأبيض تُغرِق الأمريكيين، مما أفقدهم، رغم أنفهم، حساسيتهم تجاه السوقية والابتذال.

وليس من قبيل الصدفة أن الأفلام الصادمة أصبحت أكثر صفاقة، على مبدأ أن أي شخص وأي شيء يصلحان لإثارة الضحك. وليست المسألة حتى مسألة ذوق، باعتبار أن صانعي الأفلام الصادمة يقرون بفقدانهم للذوق، فهم يهدفون إلى الضحك السهل، الذي إذا كان عالياً وصاخباً بالقدر الكافي فسيصل إلى شباك التذاكر حول العالم. في الأفلام الصادمة لا شيء مقدس: الكلاب والبقر واليرابيع والأقليات والكبار في السن والمعوقون. وفي الفيلم الهزلي الكلاسيكي، إذا كان المقصود من أحد المَشاهد أن يثير الضحك، لا بد من تحضير المشاهدين لذلك، وقد يكون ذلك من خلال مشهد أو سلسلة من المَشاهد التي تقود إليه. وحادثة العنزة في **عصفورتي الصغيرة** تصبح معقولة لأنه قبل ذلك تحتال فلوَربل على تويلي كي «يتزوجها» زواجاً يتشوق هو إلى تحقيقه بالدخول بها لكنها ليست متحمسة لذلك. من هنا تأتي العنزة كبديل. أما في الأفلام الصادة فالتمهيد غير ضروري، باعتبار أن ما يهم هو الضحك. وفي **هناك شيء عن ماري** يتعرض المشاهدون إلى استعراض للمَشاهد «الصادمة» مثل رجل تعلق أعضاؤه التناسلية في سحاب بنطاله. وقد يدافع البعض عن أفلام الملهاة الصادمة على أساس أنها تلتزم بقاعدة «اجرح ثم أصلح» المتبعة في الملهاة: حطِّم المحرمات، واجرح مشاعر المغالين في الحشمة، وتخطّ حدود الذوق السليم، ولكن في النهاية تحوّل إلى شخص طيب القلب، بحيث ما بدا أنه فجاجة سيبدو مرحاً بذيئاً جيداً. وإلى أن تنضم الملهاة الصادمة إلى شريعة الملهاة، تبقى هناك أشياء إضافية للاستكشاف في عالم الإخوة ماركس وو. ك. فيلدز المجنون.

الملهاة الساخرة

يعود الأدب الساخر(*)، مثل كل جنس أدبي عملياً، إلى القدامى، الذين نظروا إليه كطريقة للتهكم على الحماقة الإنسانية. وكان المستهدفون بالأدب الساخر يشملون المنافقين ومحدثي النعمة والمتسلقين الاجتماعيين والكتّاب العديمي الموهبة والنهمين والرياضيين المبالغين في تطوير أجسامهم، وباختصار الأشخاص الذين يفتقرون إلى معرفة الذات. والأدب الساخر له تراث طويل ومحترم، وله أمثلة متميزة في الشعر (**هجائيات** هوراس Horace وجوفينال Juvenal، وقصيدة بوب **ملحمة الأغبياء**)، وفي النثر (**في مدح الحماقة** لإيراسموس Erasmus)، وفي النثر الروائي (**رحلات غليفر** لسويفت Swift و**الأحبة** لوو Waugh)، وفي المسرح (الأعمال الساخرة من صناعة السينما، و**متسول على ظهر حصان** لمارك كونلي Marc Connelly وجورج كوفمان George Kaufman، و**سرِّع المحراث** لديفيد ماميت David Mamet).

وفيلم **هزَّ الكلب** (١٩٩٧) هو عمل ساخر مائة بالمائة، يتمحور حول محاولة لتحويل الانتباه عن فضيحة لرئيس الجمهورية من خلال حرب وهمية على ألبانيا، حتى لو تطلب ذلك استعمال أشرطة إخبارية زائفة لخداع الجمهور. والجمهور المثالي لفيلم **هزَّ الكلب** هو جمهور على اطلاع على علاقة الرئيس كلنتون ومونيكا لونسكي Monica Lewinsky، هذا إن لم نذكر أوضاع يوغوسلافيا السابقة، حيث كان الألبانيون ضحايا للتطهير العرقي. ومع ذلك، فجماهير المستقبل – الذين ليست علاقة كلنتون ولونسكي بالنسبة لهم سوى ذكرى وليست ألبانيا سوى اسم دولة في أوروبا الشرقية سيتمكنون من فهم كيف أن التزييف يمكن أن يتحول إلى حقيقة حين تتآمر المجموعة المناسبة التي تضم رئيس جمهورية ومنتجاً وطاقم الرئيس لخلق التاريخ.

(*) Satire كثيراً ما تستعمل كلمة «الهجاء» في ترجمة الكلمة الإنجليزية، وهي تعني الهجاء الساخر كما هو عند ابن الرومي مثلاً، لكنها لا تشمل الهجاء الخالي من الفكاهة كما في بعض قصائد جرير على سبيل المثال. (المترجم)

معظم الأفلام الساخرة ليست مرتبطة بموضوع جارٍ وليست شنيعة مثل فيلم **هزّ الكلب** أو فيلم **الممثل** (١٩٩٢)، الذي يقدّم صورة متحاملة على هوليوود إلى حد أنه سيجعل ضعاف القلوب يفكرون مرتين قبل الدخول في العمل في السينما. بصورة عامة، كانت هوليوود ولا تزال مستعدة لممازحة نفسها، ولكن باعتدال. على سبيل المثال، يتهكم فيلم **الغناء تحت المطر** على نجوم السينما الصامتة ذوي الأصوات الفظيعة الذين يضطرون لمواجهة قدوم الأفلام الناطقة، ويوضح **الفيلم الكبير** إيضاحاً مفصلاً أن التخصص في الدراسات السينمائية لا يُعِدّ الدارس لعالم هوليوود، ويتهكم فيلم **طالب السنة الأولى** (١٩٩٠) على التعابير التي لا يعرفها إلا القلة والتي يلجأ الأكاديميون إليها في تدريس مقررات السينما.

والمستقبل وحده سيقرر ما إذا كان الفيلم الساخر سيتطور ليصبح جنساً فيلمياً يزهو بعدد من الأفلام الكلاسيكية يساوي ما يتوفر لملهاة غريبي الأطوار أو الفيلم الغنائي الموسيقي. وأكثر ما يمكن أن يقال هو أن الحماقة الإنسانية وجدت دائماً مكاناً لها على الشاشة، حيث تُعالَج بلطف أحياناً وأحياناً بنقد قاسٍ. ويجب أن نعترف لصناعة السينما بأنها لا تستثني نفسها ابداً من جماعة الحمقى الذين يجهدون لتزويدنا بالمتعة والتثقيف.

الفيلم الانعكاسي

يلفت الأدب الانعكاسي الانتباه إلى نفسه بصفته أدباً، فعلى سبيل المثال، يمكن للقارئ أن يشعر أن الرواية التي يقرؤها هي في الحقيقة عن فن الرواية أو عن القيام بكتابة رواية، وليست مجرد عمل من النثر الروائي. ويستعمل نقاد الأدب مصطلح **التناص** لوصف النصوص التي تستمد من نصوص أخرى، فتذكرها بالاسم أو تشير إليها أو تعلق عليها أو تقلّدها. ويأمل الكتّاب الذين يستفيدون من أعمال غيرهم أن يكون قراؤهم على معرفة بمصادرهم، أو إن لم تتوفر لهم تلك المعرفة أن يفهموا أن ما يقرؤونه هو أكثر من مجرد حكاية قصة. والجمهور المثالي لرواية مايكل كننغام **الساعات** والفيلم المأخوذ

منها في عام ٢٠٠٢ هو جمهور على اطلاع على رواية فرجينيا وولف **السيدة دالاوي**، التي ألهمت رواية كننغام. ومع ذلك فإن من الممكن الاستمتاع بالنسختين السينمائيتين من كلتا روايتي **الساعات** و**السيدة دالاوي** كما هما من قبل الأشخاص الذين لم يقرؤوا روايات وولف وكننغام قط. وهذا صحيح عن أي عمل مبني على عمل آخر، إذ ينبغي عليه أن يعتمد على مزاياه الخاصة به وحدها. فلا يجب أن نحكم على ثلاثية يوجين أونيل **الحداد يليق بإلكترا** على أساس ثلاثية أيسكيلوس Aeschylus **الأورستية** *Oresteia*، التي بنيت ثلاثية أونيل عليها. من الطبيعي أن المشاهدين الذين على اطلاع على كلا العملين سيلاحظون التوازيات والاختلافات. ولكن بغض النظر عن ذلك، فإن **الحداد يليق بإلكترا** هو عمل مسرحي مؤثر يمكن فهمه وتقديره من قبل من لم يسمع بأيسكيلوس أو بثلاثية **الأورستية** قط.

والشيء نفسه صحيح عن الأفلام. فلا بد أن ستيفن سبيلبرغ توقع أن بعض مرتادي السينما سيفهمون إشارته إلى **بينوكيو** *Pinocchio* (١٩٤٠)، وخاصة الجنية الزرقاء، في فيلم **إيه آي: الذكاء الاصطناعي** (٢٠٠١). ولكن مع أن **بينوكيو** قد يعمّق تقديرنا لفيلم **إيه آي**، لا يجب أن يؤثر على تقييمنا لفيلم سبيلبرغ كعمل أصلي. ومعرفة كتاب الفيلسوف الفرنسي جان بودريلار Jean Baudrillard **الصور المشابهة والمحاكاة الزائفة** (١٩٩٤) – الذي هو من الأعمال المفضلة لدى الأخوين واتشوسكي Wachowski، اللذين كتبا وأخرجا فيلم **المصفوفة** –قد تعمّق فهمنا للفيلم. فإحدى النقاط الرئيسية التي يثيرها بودريلار هي أننا نشعر بالحنين حين يصبح الحقيقي مراوغاً. وحدائق الترفيه ذات المواضيع المحددة، وخاصة ديزنيلاند Disneyland، تشبه المحاكاة الحاسوبية. فنحن نسعد بها، وأحد أسباب ذلك هو قدرتها على تذكيرنا بأوقات أكثر سعادة وبساطة، رغم أن هذا الحنين هو من إبداع تقنية معقدة من المحتمل أنها لم تكن موجودة حين كنا أصغر. وعلى نحو مماثل، ليست المصفوفة واقعاً لكنها محاكاة حاسوبية للواقع أبدعت بمكر شديد إلى درجة أن الذين يعيشون ضمنها يعتقدون أنهم يعيشون في الزمن الفعلي. وإذا كنت لم تقرأ بودريلار، وهذا ينطبق على معظم

مشاهدي الأفلام، لا تقلق. فالفيلم يوصل فكرة أن الواقع ليس ببساطة العيش في اللحظة الراهنة كما كنا نظن في الماضي، بل هو شلة معقدة من المظاهر والأوهام. لكن من المهم أن نتذكر أن ثلاثية **المصفوفة** هي نتاج ثقافة الأخوين واتشوسكي الواسعة، التي تتدمج اندماجاً ناجحاً في أفلامهما بحيث أننا نستجيب لهذه الأفلام حتى حين نفتقر إلى ثقافة الأخوين.

في مناقشة الأفلام، نستعمل بصورة عامة مصطلح **الانعكاسية** بدلاً من التناص، لكن الفكرة هي نفسها. ومعنى الجذر «عَكَس» هو «أرْجَع الصورة»، والفيلم الانعكاسي يعطي صورة منعكسة عن نفسه، أو عن نص كان الملهم له، أكان فيلماً آخر أو رواية أو مسرحية. الفيلم الانعكاسي إذن ليس مجرد فيلم، بل هو فيلم لديه شيء يقوله عن الفيلم كوسيلة أو عن الطريقة التي يتولّد فيها نص من نص آخر. وهناك درجات متنوعة من الانعكاسية.



مونتغمي كليفت على وشك إزالة سهم من كتف جوان درو Joanne Dru
في **النهر الأحمر** (١٩٤٨)، الذي هو «آخر عرض سينمائي»
في فيلم **آخر عرض سينمائي** (١٩٧١).

أبسط الأنواع هو الفيلم المأخوذ من مصدر آخر. وفيلم ستيفن سبيلبرغ **إيه آي: الذكاء الاصطناعي** يصوّر مستقبلاً يمكن فيه لزوجين يريدان أطفالاً أن يتبنيا أطفالاً آليين يدعى الواحد منهم «ميكا». ويقرر الزوجان سوينتون Swinton (سام روباردز Sam Robards وفرانسيس أوكونر Frances O'Connor) أن يتبنيا ديفيد، وهو إنسان آلي حسّاس (هيلي جويل أوسمنت Haley Joel Osment). وبعد أن يتعلم ديفيد قصة **بينوكيو** يصبح مهووساً بفكرة أن يتحول إلى «صبي حقيقي». ومغامرات بينوكيو (عرض عرائس سترومبولي Stromboli المتنقل، والنزهة إلى جزيرة السرور التي تنتهي بتحول الصبيان إلى حمير وشحنهم إلى المناجم، ومواجهة الحوت مونسترو Monstro) أقل تعذيباً مما يضطر ديفيد لتحمله لتخلي أمه عنه، وعرضه في معرض للكائنات الحية، حيث يتم إطلاق الميكا من مدفع وغطسه بماء يغلي لتسلية البشر، الذين يستمتعون بالمشهد لأن كائنات الميكا هم «آخرون». يسيطر على ديفيد هوس العثور على الجنية الزرقاء التي حولت بينوكيو من دمية إلى صبي حقيقي بعد أن تعلم أن يكون «شجاعاً وصادقاً وبعيداً عن الأنانية»، ويقابلها أخيراً عند مصب نهر الهدسون. فيلم **إيه آي** يتفوق جداً في القتامة على **بينوكيو**، الذي يستعمل سبيلبرغ نقاط حبكته لصنع فيلم عن التحامل وانعدام المشاعر الإنسانية.

ويمكن أن يوحي الفيلم الانعكاسي أيضاً بشيء عن طبيعة الأفلام. وفيلم وودي ألن **وردة القاهرة الأرجوانية** (١٩٥٨) يستكشف عواقب الظن بأن الوهم المعروض على الشاشة هو واقع الحياة. فأثناء عرض فيلم يحمل العنوان نفسه، تخرج إحدى الشخصيات من الشاشة وتجلس بين المتفرجين تاركة باقي الشخصيات بلا حيلة في منتصف الحبكة. عندئذ تصبح الشخصيات الأخرى مستقلة وترفض متابعة الحبكة إلا بعد عودتها. ومغامرات الشخصية التي خرجت في عالم الواقع تشير إلى الفرق بين الحياة والفن، فالإنسان لا يمكن أن يحيا الفن، بل أن يحيا الحياة فقط.

كما توجد أفلام تشير إلى أفلام أخرى، إشارة مباشرة أو غير مباشرة. وتدعى هذه أحياناً «أفلام الأفلام»، لأن إشارتها إلى أفلام أخرى قد تأخذ شكل اقتباسات بصرية. تماماً كما قد يقرر طالب يكتب بحثاً أن يستشهد حرفياً بمؤلف

معين، بدلاً من إعادة صياغة أفكاره، قد يختار صانع أفلام أن «يستشهد» بفيلم آخر بتقديم مقتطف منه، كما يفعل بيتر بوغدانوفتش في فيلم **آخر عرض سينمائي** بتضمين فيلمه اللحظات الأخيرة من فيلم هوارد هوكس **النهر الأحمر**. صحيح أن المُشاهد يستطيع الاستمتاع بفيلم **آخر عرض سينمائي** بناء على قصته وحدها، لكن أي شخص مطّلع على الأفلام سيقدّر فيلم بوغدانوفتش تقديراً أعمق. إن «آخر عرض سينمائي» هو **النهر الأحمر**، وهذا يخدم غرضين، فهو يتيح لدار السينما أن تغلق بضجة مدوية وليس بأنين خافت(*) وهو تشبيه بليغ للفيلم نفسه. ففي **النهر الأحمر** يتصادق جون وين مع فتى ليس له أب (مونتغمري كليفت)، وتتطور بينهما علاقة حميمة. وفي **آخر عرض سينمائي**، يصادق سام الأسد (بِن جونسون Ben Johnson) صبيين يمكن جداً أن يكونا بلا أب. وبإشارة **آخر عرض سينمائي** إلى **النهر الأحمر**، فإنه يسبغ على نفسه صفة فيلم يدور –على أحد المستويات على الأقل– عن التراث السينمائي الأمريكي، لا يعكس فقط كيف تصرفت أجيال من الأمريكيين بل كذلك الطريقة التي صوّر بها أجيال من صانعي الأفلام أمريكا.

وفي فيلم فنسنت منيلي **أسبوعان في بلدة أخرى** (١٩٦٢)، يمثل كيرك دوغلاس Kirk Douglas دور ممثل فاشل تحول إلى مخرج يصوّر فيلماً في روما. واختار منيلي، لتصوير مشهد يتطلب أن يشاهد الممثل - المخرج أحد أفلامه السابقة، فيلم **السيئون والجميلون** (١٩٥٢) الذي مثّل دوغلاس فيه دور منتج ليست لديه أية روادع. من حيث الحبكة، هذا مخرج يشاهد نفسه حين كان ممثلاً، ومن حيث الانعكاسية، هذا كيرك دوغلاس في أحد أفلام منيلي يشاهد كيرك دوغلاس أصغر سناً في فيلم آخر من أفلام منيلي.

وأي شخص كبير في السن بحيث أنه شاهد مسلسلات الأفلام في العقد الخامس من القرن العشرين، وخاصة حلقة «نيوكا Nyoka وألواح أبقراط المفقودة» من مسلسل **مخاطر نيوكا** (١٩٤٢)، والأفلام المناهضة للنازية في ذلك الوقت، سيعرف أنها ألهمت فيلم ستيفن سبيلبرغ **غزاة التابوت المفقود**. وفيلم نورا

(*) يشير المؤلف هنا إلى قصيدة ت. س. إليوت **الرجال الجوف**، التي تقول: «هكذا ينتهي العالم، هكذا ينتهي العالم: لا بضجة مدوية، بل بأنين». (المترجم)

إفرون Nora Ephron **لَدَيْك بريد** (١٩٩٨) هو إعادة صنع لفيلم إرنست لوبيتش **الدكان الواقع على الزاوية** (١٩٤٠). والذين لديهم معرفة بالفيلم الأصلي سيلفت انتباههم اسم مكتبة الأطفال في **لديك بريد**: الدكان الواقع على الزاوية.

ويتضمن فيلم لارس فون ترِيَر Lars von Trier **راقصة في الظلام** (٢٠٠٠) مشهداً تكون فيه سِلما Selma (مغنية البوب الأيسلاندية بيورك Björk) وكاثي (كاترين دونوف Catherine Deneuve) جالستين في دار سينما تشاهدان فيلم الأخوين وارنر الغنائي الموسيقي **الشارع الثاني والأربعون**. وسلما التي تعاني من مرض خِلْقي في العين سيؤدي إلى العمى غير قادرة على التمثيل في إنتاج مسرحي محلي لمسرحية **صوت الموسيقى**. لكنها مع ذلك بحاجة إلى «صوت» الموسيقى: لحنها وإيقاعها وفوق كل شيء تأثيرها المحرِّر. ولا تتضح تلك الحرية بشكل أكبر في أي مكان مما تتضح به في الفيلم الغنائي الموسيقي، حيث تنطلق الشخصيات بالغناء والرقص في الشوارع المزدحمة. وكاستراحة من روتين عمل سلما الممل في أحد المصانع، تتخيل نفسها وباقي الموظفين يرقصون على الإيقاعات التي تولّدها الآلات.

ويوحي عنوان فيلم بدرو ألمودوفار Pedro Aldomóvar **كل شيء عن أمي** بفيلم جوزيف مانكيويتز **كل شيء عن إيف**. وفي الواقع يفتتح فيلم ألمودوفار بمانويلا Manuela (سيسيليا روث Cecilia Roth) –وهي والدة بلا زوج– وابنها – المغرم بالأفلام الذي يطمح لأن يكون كاتباً –وهما يشاهدان نسخة مدبلجة من **كل شيء عن إيف** على شاشة التلفزيون في شقتهما في مدريد. وقد وصل الفيلم إلى النقطة التي تهاجم فيها مارغو تشاننغ (بيتي ديفيس) «بنات آوى»، أي المعجبين الذين يطاردونها للحصول على توقيعها. ولكي تحتفل مانويلا بعيد ميلاد ابنها، تأخذه إلى عرض محلي لمسرحية تِنيسي وليامز **عربة اسمها الرغبة**، التي أيضاً تؤدي وظيفة نص مقتبس. ويتحمس الصبي للحصول على توقيع الممثلة التي تؤدي دور بلانش دوبوا، ويدق على زجاجة سيارة الأجرة التي تركبها، لكنها تتجاهله. وحين يركض خلف السيارة تصدمه سيارة أخرى ويموت. وتغادر مانويلا مدريد إلى برشلونة وهي عاجزة عن نسيان ما حدث، وتكتشف هناك أن الممثلة التي

أراد ابنها الحصول على توقيعها ستظهر في إنتاج آخر لمسرحية **عربة اسمها الرغبة**. في **كل شيء عن إيف**، تحظى الممثلة الطموحة إيف هارنغتون برضا مارغو، وتصبح بعد فترة الممثلة البديلة لها بل وتحل محلها على المسرح. على نحو مماثل تلعب مانويلا دور إيف هارنغتون، فبعد أن تصبح المساعدة الشخصية للممثلة، تجد فرصة للعب دور ستيلا Stella أخت بلانش باستغلال أحد الممثلين الذي يعاني من مشكلة مخدرات استغلالاً غير منصف. لكن مانويلا أقل تلاعباً من إيف إلى حد كبير. والسبب الذي يدفعها لأن تصبح جزءاً من الفرقة التي تمثل المسرحية هو أن تلك المسرحية توفر لها الصلة الوحيدة بابنها المتوفى. وفيلم **كل شيء عن أمي** يعمل على مستويات كثيرة، أحدها تناصي.

وبعض الأفلام الانعكاسية تنكِّر بأفلام أخرى. هناك أفلام من الواضح أنها متأثرة بأفلام أخرى وتكشف عن دَينها من خلال الاقتباسات البصرية، وليس بالضرورة من خلال تضمين لقطات فعلية من الفيلم المعني كما هي الحال في المقتطف من **النهر الأحمر** الذي ظهر في **آخر عرض سينمائي**. ومقطع خط التجميع الذي حاز على الكثير من المديح في فيلم تشابلن **الأزمنة الحديثة** (١٩٣٦)، الذي يسخر سخرية لاذعة من التحول إلى الآلات، لم يكن أصيلاً، بل هو مستقى من فيلم فرنسي سبقه، وهو فيلم رينيه كلير René Clair **لنا الحرية** (١٩٣١). وفيلم هتشوك **المخرِّب** أوحى بذروة فيلم **المنزل في شارع كارول** (١٩٨٨)، ليس في أعلى تمثال الحرية كما فعل هتشكوك، بل في معلم أمريكي آخر هو المحطة المركزية الكبرى. لكن النتيجة هي نفسها: يهوي الشرير إلى موته من مكان عالٍ.

وحين قرر مارتن سكورسيز إعادة صنعِ فيلم **خليج الخوف** (١٩٩١)، كان يعلم أنه سيستدعي المقارنة مع الأصل المنتج عام ١٩٦٢، الذي لعب فيه روبرت متشوم Robert Mitchum دور ماكس Max، السجين السابق الذي يرهب عائلة القاضي الذي حكم عليه. وبما أن روبرت دينيرو، وهو من الممثلين المفضلين لدى سكورسيز، سيلعب دور ماكس، فقد أدخل سكورسيز عناصر من شخصية أخرى أداها متشوم، وهي هاري باول Harry Powell، الواعظ القاتل الذي لعب متشوم دوره في فيلم **ليلة الصياد**، وجعل دينيرو

يؤدي دور ماكس كشخص سادي هو أيضاً متعصب ديني يتحدث بإسهاب عن الكتاب المقدس. وهكذا ابتدع سكورسيز شخصية تذكِّر بدورين من أفضل أدوار متشوم، ومع ذلك فإن ماكس كما صوَره سكورسيز ليس ماكس ولا باول كما أداهما متشوم، بل يذكِّر بهما فحسب.

ويشبه ما فعله سكورسيز في **خليج الخوف** فيلم التحية والإكبار، وهو فيلم يثني فعلياً على صانع أفلام آخر، إما بأكمله أو في جزء منه. ونادراً ما يكون فيلم بأكمله فيلم تحية وإكبار، بمعنى أنه يكرر الفيلم الأصلي بالطريقة التي أعاد فيها غَس فان سانت Gus Van Sant صنع فيلم هتشكوك **سايكو** في ١٩٨٨. بصورة عامة، يكون الشكر والتقدير على شكل لقطة أو مقطع يذكِّر بفيلم آخر. على سبيل المثال، سبيلبرغ هو أحد كبار المعجبين بهتشكوك. وفيلم **مواجهات قريبة من النوع الثالث** يعبر عن الشكر لمشهد الذروة في **شمال – شمال غربي** حين يحاول كاري غرانت منع إيفا ماري سينت من الانزلاق والسقوط من جبل رشمور. ففي فيلم سبيلبرغ، تقوم ميلندا ديلون Melinda Dillon بالشيء نفسه لمنع سقوط رتشارد دريفوس Richard Dreyfuss في مقطع برج الشيطان. و**فرانكنستاين الصغير** و**الرجال الميتون لا يرتدون ملابس ذات نقوش مربعة** ليسا مجرد محاكاة ساخرة لأفلام الرعب والفيلم الأسود على التوالي. بل هما يُظهِران ولعاً بهذين الجنسين يؤدي إلى محاكاة من نوع خاص: محاكاة «جذورها في الحب»، حسبما وصف وليام غولدنغ William Golding، مؤلف رواية **ربّ الذباب** العملَ الذي يرجع إلى عمل آخر سبقه أو لعدة أعمال.

وفيلم تود هينز Todd Haynes **بعيداً عن السماء** (٢٠٠٢) هو فيلم تحية وإكبار لأفلام الميلودراما الرومانسية التي أخرجها دوغلاس سيرك في العقد السادس من القرن العشرين، وخاصة **جميع ما تسمح به السماء** (١٩٥٥). وسيرك – الذي لم يلق التقدير في زمنه وكان يُعتبَر مجرد صانع لأفلام نسائية – يلقى اليوم الاعتراف بأنه مخرج كبير صورَّ النفاق والتحامل ضمن خلفية ترضي العين وتتباين على نحو صارخ مع الموضوع. وتقع أحداث كلا فيلمي **بعيداً عن السماء** و**جميع ما تسمح به السماء** في الضواحي في ولاية

كونيتيكت. تبدأ قائمة الأسماء في **جميع ما تسمح به السماء** بلقطة عالية لساحة بلدة في فصل الخريف. وتدور آلة التصوير من اليمين إلى اليسار عبر الساحة وفوق شارع هادئ فيه منازل بيضاء. هذه بلدة تقود النساء فيها سيارات «ستيشن» station wagons زرقاء ويسود فيها التحيز الطبقي. وهكذا فحين تتطور علاقة بين أرملة (جين ويمان) والحدائقي الذي يعمل لديها (روك هدسون) إلى علاقة جدية، فإن المجتمع يُصدَم من فكرة أن الأرملة ستعاشر شخصاً من طبقة أدنى، وهو فوق ذلك أصغر منها سناً.

ويبدأ فيلم **بعيداً عن السماء** أيضاً بلقطة عالية لمشهد خريفي. لكن آلة تصوير هينز لا تدور، بل تبدو أنه تهبط من أوراق الشجر الحمراء إلى الشارع تحتها، وتقدّم منظراً كاملاً لمنطقة قلب المدينة قبل أن تنتهي قائمة الأسماء. وتنطوي الحبكة أيضاً على ميل متبادل متزايد بين كاثي Cathy (جوليان مور Julianne Moore) وريموند Raymond (دنيس هيزبرت Dennis Haysbert)،



الأرملة (جين ويمان) والحدائقي (روك هدسون)
في فيلم دوغلاس سيرك **جميع ما تسمح به السماء** (١٩٥٥).





[الصورة العليا] : الزوجة (جوليان مور) والحدائقي (دنيس هيزبرت) في فيلم **بعيداً عن السماء** (٢٠٠٢) الذي هو تحية وإكبار لفيلم **جميع ما تسمح به السماء.**

[الصورة السفلى]: هاربون من مجموعة سجناء (من اليسار إلى اليمين: جون ترتورو Johm Tururro وتيم بليك نلسون Tim Blake Nelson وجورج كلوني في فيلم الأخوين كُوين **يا أخي، أين أنت؟** (٢٠٠٠) المستوحى جزئياً من **رحلات سوليفان.**

الحدائقي الذي يعمل لديها. لكن كاثي متزوجة ولها أطفال، وريموند أمريكي أسود. والزمن هو فجر حقبة الحقوق المدنية: خريف عام ١٩٥٦ إلى ربيع ١٩٥٧، كما نكتشف من تقويم مكتب ولوحة فوق دار سينما تعلن عن أفلام مثل **معجزة تحت المطر** (١٩٥٦) و**هيلدا كرين** *Hilda Crane* (١٩٥٦) و**وجوه إيف الثلاثة** (١٩٥٧). وهكذا فلا أمل لرجل وامرأة من عرقين مختلفين في مجتمع لديه تحيز طبقي وعرقي. وفي الحقيقة، لا يوجد أمل لكاثي، فزوجها شاذ جنسياً، كما تكتشف حين تجده في وضع فاضح مع رجل آخر.

وبمعرفة أن ألوان سيرك المفضلة هي الأزرق (خاصة في غرف النوم) والأخضر والأحمر، فإن هينز يستعملها بظلال مختلفة طوال الفيلم. فالأسماء مكتوبة بلون أزرق مخضرّ، وتقود كاثي سيارة باللون نفسه مع اللون الأبيض. وهي تفضل الملابس الزرقاء والخضراء والحمراء. وتغرق الأبنية والحارات في ضوء القمر المائل للزرقة، بل وهناك مطعم لحوم (ستيك) لافتته بالنيون الأزرق. ولونا الحدائقي هما لونا الأرض (البني والأخضر)، كما كانا في فيلم **جميع ما تسمح به السماء**. ويؤطر هينز، كما فعل سيرك، حكايته في خلفية مزدهرة تشدد على التفاوت بين ترتيب المشهد في الفيلم من جهة والموضوع من جهة أخرى: زواج مبني على الخداع، وتحامل اجتماعي وعرقي، وعلاقة ناضجة لا فرصة لها في أن تتطور.

وتصرّح قائمة الأسماء في فيلم جويل وإيثان كُوين **يا أخي، أين أنت؟** (٢٠٠٠) أن الفيلم مبني على ملحمة هوميروس **الأوديسة**. واسم شخصية جورج كلوني George Clooney هو إدوارد يوليسيز(*) مكغيل Edward Ulysses McGill، ويلعب جون غودمان John Goodman دور شخص ذي عين واحدة على نمط عمالقة الأساطير اليونانية. وهناك نساء مغويات مثل الكائنات التي تغوي البحارة وتسبب لهم الغرق في الأساطير، وشخصية (هولي هنتر Holly Hunter) مشابهة لبينولوبي(**)، وهناك حشد من النظائر الهوميروسية الأخرى. لكن الإلهام الحقيقي للفيلم هو فيلم برستون سترجيس **رحلات سوليفان**، الذي يريد فيه جون سوليفان John L. Sullivan – وهو مخرج سينمائي معروف بأعماله الملهاوية – أن «يصبح جدياً ويصنع فيلماً يعكس وعياً اجتماعياً مبنياً على الرواية الخيالية عن البروليتاريا، **يا أخي**،

(*) أي أوليس. (المترجم)

(**) زوجة أوليس في **الأوديسة**. (المترجم)



المخرج (جويل ماكري، إلى اليسار) والممثلة (فيرونيكا ليك Veronica Lake) يتعرضان لتجربة الركود الكبير شخصياً كي يُعِدّ المخرج نفسه لتصوير **يا أخي، أين أنت؟** (وهو شيء لا يتحقق أبداً) في فيلم برستون سترجيس **رحلات سوليفان** (١٩٤١).



بيلي بوب ثورنتون في دور الحلاق إد كرين في فيلم الأخوين كُوين **الرجل الذي لم يكن هناك** (٢٠٠٠) المستلهم من النسختين السينمائيتين من روايتين لجيمس كين: **تعويض مزدوج** (١٩٤٤) و**ساعي البريد يقرع الجرس مرتين دائماً** (١٩٤٦).

أين أنت؟ ويشرع سوليفان – مخالفاً لنصيحة المسؤولين التنفيذيين في الاستوديو ونصيحة رئيس خدمه – في رحلة ليستكشف الحرمان من خلال التجربة، وينتهي به الأمر كعضو في مجموعة سجناء، لأنه أخفق في الاستماع إلى تحذير خادمه أن محاولات «الأغنياء غنى فاحشاً» للتعلم عن الفقر يمكن أن تكون «خطرة إلى أبعد الحدود». وفيلم الأخوين كُوين الذي يحكي رحلة ثلاثة هاربين من عصابة سجناء هو فيلم تحية وإكبار لفيلم سترجيس كما أنه محاولة لصبغ ملهاة غريبي الأطوار بإحساس بالإنسانية، كما فعل سترجيس في **رحلات سوليفان**.

وفيلم **الرجل الذي لم يكن هناك**، وهو فيلم آخر للأخوين كُوين، يعتبر خلقاً جديداً صادقاً للفيلم الأسود، وهو أيضاً فيلم تحية وإكبار لذلك الجنس الفيلمي ولسينما هوليوود الكلاسيكية في العقد الخامس من القرن العشرين. في هذا الفيلم يبتز إد كرين Ed Crane، وهو حلاق معتدل في تصرفاته، «ديف Dave الكبير»، رب عمل زوجته (وعشيقها) للحصول على عشرة آلاف دولار ليستثمرها في مشروع محل تنظيف بالبخار اقترحه عليه محتال يدعى كريتون توليفر Creighton Tolliver. وحين يكتشف ديف أن إد هو الذي يبتزه، يلجأ إلى العنف ما يجعل إد يقتله دفاعاً عن نفسه. وحين تُوَجَّه تهمة القتل إلى دوريس Doris زوجة ديف، يحافظ إد على صمته، على أمل أن يستطيع المحامي السريع الكلام فريدي رايدنشنايدرFreddie Riedenschneider (توني شلهوب) أن يبرّئها من التهمة. (اسم المحامي مستقى من فيلم أسود كلاسيكي آخر هو فيلم جون هيوستون **غابة الإسفلت**، ١٩٥٠، الذي لعب فيه سام جاف Sam Jaffe دور مجرم اسمه «الدكتور» رايدنشنايدر.) وحين تشنق دوريس نفسها في السجن، يعتبر انتحارها برهاناً على جرمها.



فيليس ديتريتشسون (باربرا ستانويك) وولتر نِف (فرد ماكموري)
يجعلان جريمة قتل زوج فيليس تبدو وكأنها حادثة،
في فيلم بيلي وايلدر **تعويض مزدوج** (١٩٤٤).



الثنائي القاتل فرانك (جون غارفيلد) وكورا (لانا ترنر) في فيلم
ساعي البريد يقرع الجرس مرتين دائماً (١٩٤٦).

نقطة انطلاق الفيلم هي كلا رواية جيمس كين James M. Cain وفيلم بيلي وايلدر **تعويض مزدوج**. في الرواية اسم المرأة المغوية هو فيليس نردلينغر Nirdlinger، وقد استبدله وايلدر، كما ذُكر سابقاً، باسم فيليس ديتريتشسون. وفي **الرجل الذي لم يكن هناك**، نردلينغر هو اسم المحل المتنوع البضائع الذي تعمل دوريس فيه، كما أن طبيباً فاحصاً اسمه ديتريتشسون (ولا يُذكر اسمه الأول) يخبر إد أن دوريس كانت حاملاً وتجاوزت الشهر السادس من الحمل حين انتحرت.

ورواية كين المكتوبة بضمير المتكلم هي في الواقع اعتراف وولتر هَف Huff بارتكاب جريمة قتل، كما يكتشف القارئ في بداية الفصل الرابع عشر، والفصول الختامية هي ملحق قبل أن يقوم هو وفيليس بـــ «السباحة الكبرى» إذ ينزلان من على حاجز السفينة إلى الماء حيث تنتظرهما سمكة قرش. وفي الفيلم يدلي هَف – الذي أصبح اسمه الآن وولتر نِف – باعترافه مستخدماً جهاز إملاء، على خلاف الرواية، حيث يدلي به كتابة. و**الرجل الذي لم يكن هناك** هو أيضاً فيلم بضمير المتكلم، يبدأ بعبارة تتلاءم مع تراث أفلام المحقق السري العنيف: «نعم، كنت أعمل في دكان حلاق». ومع أن من الواضح أن إد كرين هو المتكلم، فإننا نعلم في النهاية أن ما كنا نشاهده هو المعادل البصري لقطعة يتلقى خمسة سنتات على الكلمة مقابل كتابتها لإحدى المجلات، بينما هو في انتظار تنفيذ حكم الإعدام به.

وقد تأثر الأخوان كُوين برواية أخرى لجيمس كين مرويّة بضمير المتكلم، وهي **ساعي البريد يقرع الجرس مرتين دائماً**، التي أصبحت من أعمال الفيلم الأسود الكلاسيكية حين صوِّرت في عام ١٩٤٦. وفي حين استُخدِم الصوت المرافق في **تعويض مزدوج** من أجل الاعتراف بجريمة القتل، فهذا الصوت يستخدم في فيلم **ساعي البريد يقرع الجرس مرتين دائماً** للقيام بوظيفة مختلفة، إذ أن فرانك تشامبرز Frank Chambers (جون غارفيلد) يحاول تجميع الأجزاء من أحداث مختلفة أدت به للانضمام إلى مجموعة المحكوم عليهم بالإعدام عقاباً على جريمة قتل لم يرتكبها. والثلاثي يتألف مرة أخرى من زوجة هي كورا سميث Cora Smith (لانا ترنر)، وزوجها نيك Nick

(سيسيل كلاوي Cecil Kellaway)، وعشيقها فرانك. ومرة أخرى يتآمر العشيق مع الزوجة لقتل الزوج، حيث يقوم العشيق بتوجيه الضربة المميتة. وبعد تبرئة المجرمَيْن، تُقْتَل كورا نتيجة حادث سيارة. لكن تهمة القتل توجَّه إلى فرانك ويحكم عليه بالإعدام على الكرسي الكهربائي.

في فيلم **الرجل الذي لم يكن هناك**، يموت إد كرين أيضاً على الكرسي الكهربائي عقاباً على جريمة قتل لم يرتكبها. وهو مثل فرانك تشامبرز في رواية كين يكتب قصته أثناء وجوده في السجن. ومن الصعب القول ما إذا كان مجرد صدفة أن نيك سميث لديه بوليصة تأمين على الحياة بمقدار عشرة آلاف دولار وأن إد يحتاج إلى عشرة آلاف دولار للاستثمار في مشروع الغسيل على البخار. ولكن بما أن الأخوين كُوين استمدا الكثير من روايتي كين القصيرتين ومن نسختيهما السينمائيتين، فإن المرء يميل إلى أن عشرة آلاف دولار ليست رقماً اعتباطياً.

يجسِّد فيلم **الرجل الذي لم يكن هناك** التقاليد البصرية والسردية للفيلم الأسود ولروايات المحقق السري العنيف في العقد الخامس من القرن العشرين. ومع ذلك، فالفيلم يتمتع بأصالة خاصة به. ومثل الكثير من الفنانين، يعيد الأخوان كُوين خلق الماضي في الحاضر، ويعطونه بذلك جِدّة وخلوداً. وهم لا بد يوافقون على نصيحة إزرا باوند Ezra Pound للشعراء: «تأثروا بأكبر عدد ممكن من الفنانين الكبار، لكن حافظوا على اللياقة بالإقرار بالدَيْن بصراحة أو بمحاولة إخفائه». وحين تستعمل أسماء مثل «نردلينغر» و«ديتريتشسون» في فيلم، أو حين تعطى أدوات الحبكة التقليدية قالباً جديداً، فإن الإقرار بالدين يكون قد تحقق بالتأكيد.

وتشمل الأفلام الانعكاسية التي تتناول عملية صنع الأفلام نظرة إلى كواليس عالم السينما والأشخاص الذين يعملون فيه. وفيلم **دار السينما** صحيح تاريخياً في تصويره لصنع الأفلام الصامتة، وفيلم **الحرية الحلوة** وفيلم فنسنت منيلي **أسبوعان في بلدة أخرى** هما وصف صحيح للتصوير المعاصر في المواقع الحقيقية. وبرغم أن **أخطار بولين** (١٩٤٧) مبني بشكل فضفاض على حياة ملكة

المسلسلات الصامتة بيرل وايت Pearl White، فهو صحيح تماماً في تصويره للظروف الفوضوية التي كانت الأفلام الصامتة تصنع فيها في أحيان كثيرة.

ويلعب وودي ألن في فيلم **نهاية هوليوودية** (٢٠٠٢) شخصاً آخر يعاني من وسواس المرض كما في فيلم **هانا وأختاها**، وهو في هذه المرة مخرج سينمائي يحاول العودة إلى العمل وفجأة يجد نفسه وقد أصبح أعمى، مع أن الورم الدماغي الذي كان يظن أنه مصاب به غير موجود. ويقوم المخرج وهو لا يزال يعتقد أنه أعمى بتصوير الفيلم، الذي يهاجمه النقاد الأمريكيون بعنف لأنه غير مفهوم. وتماماً حين يبدو أن مساره الفني قد انتهى، يعلن الفرنسيون أن الفيلم تحفة رائعة، وتُوَجَّه دعوة إلى المخرج ليعمل في باريس. في **نهاية هوليوودية** يسخر ألن بلطف من الطريقة التي يمجّد الفرنسيون بها ما يرفضه الأمريكيون على أساس أنه تافه أو غير منطقي. على سبيل المثال، ينظر الأمريكيون إلى جيري لويس Jerry Lewis على أنه ممثل فكاهي تهريجي، لكن الفرنسيين يعتبرونه وريث المهرجين العظام من الفترة الصامتة. وكان الفرنسيون هم الذين أطلقوا اسم «الفيلم الأسود» على **أفلام الدرجة الثانية** التي خرجت من هوليوود في العقد الخامس من القرن العشرين، وأعطوا مكانة لعدد من المخرجين، من بينهم إدغار أولمر الذي يعتبر فيلمه **تحويلة** الآن تحفة فنية، رغم أن صحيفة **نيويورك تايمز** لم تجد قطُّ أنه يستحق المراجعة. وأخيراً، إذا كان الفرنسيون يعتقدون أن وودي ألن مفكر أكثر مما يعتقده الأمريكيون، ربما كان ذلك لأنهم يرون تحت الطبقة الفكاهية والساخرة اهتمامات الكاتب المخرج الأكثر عمقاً بالالتزام والمسؤولية.

والأفلام التي تتساءل عن «الثمن الذي تفرضه هوليوود» تنزع عن صناعة السينما طابعها الأسطوري من خلال تجريدها من سحرها وكشف الواقع الكئيب تحت السطح المطلي. وأفلام **مولد نجمة** الثلاثة – برغم أن الثالث يدور حول مشهد موسيقى الروك – تبين مدى تَبَدُّل النجوم ضمن شلة المشهورين والمتألقين. ويصور فيلم **شارع سنسِت** على نحو درامي هبوط نجمة من نجوم السينما الصامتة إلى الجنون، لأنها لا تستطيع التأقلم مع هوليوود مختلفة عن

هوليوود التي تتذكرها. ويكشف فيلما فنسنت منيلي **السيئون والجميلون** وروبرت أولتمان **الممثل** السلطة المروعة التي يتمتع بها المسؤولون التنفيذيون السينمائيون على الكتّاب، ويتطرف فيلم **الممثل** – الذي يعتبر نظرة ساخرة وقاتمة إلى هوليوود – إلى درجة أن أحد المسؤولين التنفيذيين يقتل كاتباً.

هناك دائماً خطر في أن يصبح الفيلم الانعكاسي مبهماً في تلميحاته واستشهاداته بحيث أنه لا يستهوي سوى المهووسين بالسينما. على سبيل المثال، يعتبَر فيلم مثل فيلم غودار **محقق سري** (١٩٨٥) – الذي يتوقع من المشاهدين أن يكونوا على معرفة بجميع التناقضات في أفلام المحقق السري الخاص التي يزيدها غودار تناقضاً – محاكاة ساخرة للانعكاسية، فمن خلال نزعة ذلك الفيلم النخبوية يمكنه أن يُنَفِّر مرتادي السينما المستعدين لقبول التناقض ولكن ليس لقبول الإبهام. لكن الأفلام من هذا النوع نادرة. ومعرفتك أن فيلم جورج ستيفنس **مكان تحت الشمس** هو الملهم لفيلم وودي ألن **نقطة التعادل** (٢٠٠٥) ليست ذات أهمية. في فيلم ستيفنس، يتسبب جورج إيستمان George Eastman عن غير قصد بموت عشيقته الحامل آليس Alice (شيلي ونترز Shelly Winters) أثناء وجودهما في قارب تجديف. ويهرب جورج من مكان الحادث لأنه لا يريد أن يعرّض للخطر فرص زواجه من المرأة المنتمية إلى الطبقة العليا التي يحبها. وفي **نقطة التعادل**، يقتل مدرب تنس سابق (جوناثان ريس مايرز Jonathan Rhys-Meyers) عشيقته الحامل (سكارلت جوهانسون Scarlet Johansson) ثم يقتل صاحبة بيتها ليعطي الانطباع بأن المسألة مسألة سرقة. فبعد أن تزوج ابنة عائلة منعمة، ليست لديه أية نية في التخلي عن حياته من أجل امرأة تأمل أن تصبح ممثلة. ويوجد فرق بين الفيلمين، ففي فيلم ستيفنس **مكان تحت الشمس**، يُحكم على جورج بتهمة القتل ويكون جزاؤه عقوبة الإعدام، بينما ينجو مدرب التنس السابق في **نقطة التعادل** حتى بدون محاكمة. قبل انتهاء العمل بقواعد الإنتاج في عام ١٩٦٨، لم يكن بالإمكان أن تفلت جريمة بدون عقاب. ومع أن جورج إيستمان لم يرتكب أية «جريمة»، فهو يقر أنه أراد أن تموت آليس، وكان ذلك

كافياً لإرساله إلى الكرسي الكهربائي. ولم تكن تلك نهاية تأثر وودي ألن بفيلم **مكان تحت الشمس**. ففي فيلم **سبق صحفي** (٢٠٠٦) يصطحب قاتلٌ (هيو جاكمان Hugh Jackman) عشيقته (سكارلت جوهانسون)، وهي مراسلة صحفية طموحة تهوى التقصي، إلى بحيرة بنية إلقائها في الماء، معتقداً أنها لا تتقن السباحة. هل ينجح؟ يكفي القول إن موتاً يحدث في النهاية، لكنه ليس موت الصحفية. ومن المحتمل أن ألن شعر أنه لا يمكنه جعل سكارلت جوهانسون تموت مرتين متتاليتين في أفلامه.

وكلما ازداد ما تُدخله في الفيلم، ازداد ما تحصل عليه منه. وقد تزيد معرفتك بفيلم **مكان تحت الشمس** تقديرك لفيلمي **نقطة التعادل** و**سبق صحفي**. لكن بدون تلك المعرفة، يحوز الفيلمان على كامل انتباهك وتبقى حبكتاهما جيدتان، بحيث يمكن تقديرهما بحد ذاتهما. وفي نهاية المطاف، لا أحد يستمتع بالدخول في محادثة متخصصة إلى درجة أنه لا يمكن أن يشترك فيها سوى الخبراء. والأفلام المذكورة في هذا الجزء يمكن لأي شخص أن يقدّرها، بغض النظر عن معرفة الشخص بالأفلام أو افتقاره إلى تلك المعرفة.

فيلم المرأة

فيلم المرأة هو مصطلح مقبول في النقد السينمائي كما أنه جنس فيلمي مشروع. وقد أصبح فيلم المرأة جنساً لسببين: محاولات هوليوود الباكرة لاكتساب ود المشاهدات، وظهور النجوم من النساء اللواتي رفعتهن شخصياتهن إلى مستوى الأيقونات.

كانت صناعة السينما دائماً تولي اهتماماً خاصاً لجمهورها من الإناث، إما بسبب افتراض أن النساء يتوافر لهن وقت أطول لحضور الأفلام أو لأن لديهن ميلاً أكبر لشراء مجلات المعجبين لمتابعة أخبار نجومهن المفضلين. أياً كان السبب، ففي أيام السينما الأولى حاول بعض أصحاب دور السينما جذب نساء الطبقة الوسطى بتقديم عرض لهن بالدخول مجاناً إلى عروض ما قبل الظهر. وسمح آخرون أقل كرماً للنساء بالدخول بنصف التسعيرة. واستخدم أصحاب

دور السينما أساليب مختلفة في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، فقد كانوا يتبنون «ليالي الصحون». وهذا يعني أن قطعة مجانية من طقم صحون كانت مضمنة في سعر التذكرة في ليالٍ معينة، ومع الأيام يمكن للمرأة أن تجمع طقماً كاملاً. ولأن النساء يؤلفن شريحة هامة – وأثناء الحرب العالمية الثانية شريحة رئيسية – من المتفرجين، استجابت هوليوود بتخصيص جنس فيلمي خاص لهن، مع نجوم من أمثال بيتي ديفيس وجون كروفورد وباربرا ستانويك، اللواتي أصبحن لا ينفصلن عن شخصياتهن إلى درجة أن المرء يتحدث في كثير من الأفلام عن «فيلم لبيتي ديفيس» أو «فيلم لجون كروفود».



بيتي ديفيس في دور جوديث تراهيرن وجورج برنت George Brent
في دور الدكتور ستيل Steele في فيلم **النصر القاتم** (١٩٣٩)، وهو أحد أفلام المرأة الرئيسية.

وكانت بيتي ديفيس وجون كروفورد تلعبان أدوار نساء مساويات للرجال، وأحياناً أفضل منهم. وفي فيلم مايكل كرتيز **ميلدرد بيرس** (١٩٥٤)، تنطلق ميلدرد من كونها ربة منزل وتصبح صاحبة سلسلة مطاعم، وفي فيلم **الذرة خضراء** (١٩٤٥) تؤسس الآنسة موفات Moffat (بيتي ديفيس) مدرسة لعمال المناجم في ويلز وترسل طالبها المتفوق إلى أكسفورد.

في فيلم من أفلام المرأة، تدور الحبكة حول المرأة، والقيود الوحيدة التي تقيدها هي التي تنبع من كونها كائناً فانياً. وحتى حين تواجه الموت، فهي تموت ميتة نبيلة. في فيلم **النصر القاتم**، لا تنجح جوديث تراهيرن (بيتي ديفيس) – التي تنازع بسبب ورم في الدماغ – بإخفاء موتها الوشيك عن زوجها فقط، بل تختار أيضاً أن تكون وحيدة حين تموت. وفي فيلم **لا أغانٍ حزينة من أجلي** (١٩٥٠) تواجه زوجةٌ مرضاً قاتلاً بروح من الاستسلام تُخْجِلُ زوجها.

وكان فيلم المرأة في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين يسوّق فكرة التضحية بالنفس. فحين تقرر ابنة أن تتزوج من شخص ينتمي إلى طبقة أعلى من طبقتها، تختفي أمها من حياتها، لكنها تعود للظهور لتراقب حفل الزفاف عبر نافذة، وذلك في فيلم كينغ فيدور **ستيلا دالاس** *Stella Dallas* (١٩٣٧). وتناضل النساء لتوفير حياة أفضل لأطفالهن في **ميلدرد بيرس** أو هن على استعداد لتربية أطفال صديقاتهن غير الشرعيين في **الكذبة الكبرى** (١٩٤١). وفي فيلم **العانس** (١٩٣٩) تضطر امرأة أجبرت على التخلي عن طفلتها غير الشرعية إلى الوقوف جانباً تشاهد الطفلة تخاطب امرأة أخرى بلفظ «أمي».

وفي حين أن النساء عانين بشكل نبيل في كثير من أفلام العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، فقد صُوِّرْن أيضاً على أنهن قادرات على النجاح في مهن يسيطر الرجال عليها. فقد صورت أفلام المرأة في تلك الفترة النساء في مهن مختلفة ومتنوعة: محاميات وكاتبات إعلانات ومراسلات صحفيات وممثلات وجراحات وممرضات. وبحلول العقد السابع من القرن، لم يكن شيئاَ غير عادي أن تكون المرأة محامية ناجحة أو صاحبة مشاريع تجارية. وأصبح المرض القاتل من الأشياء المعتادة في التلفزيون ولم يعد شيئاً خاصاً. وتحولت «ضحية السرطان» إلى مجرد «مريضة بالسرطان»، والتسليم بالمصير الحتمي لم يعد إشارة تدل على النبل كما كان في **النصر القاتم**، بل أصبح المرحلة النهائية في عملية تبدأ بالرفض وتنتهي بالقبول.

لقد تغيرت صورة النساء على الشاشة عبر السنين. في فيلم المرأة الكلاسيكي لم يكن للمرأة صديقات بقدر ما كان لهن كاتمات أسرار، اللواتي كن

إما أخوات يدعمنهن أو مرافقات يبدين ملاحظات ذكية. كانت الصداقة الحقيقية بين النساء نادرة على الشاشة، واللواتي كان يبدو أنهن صديقات كنّ في واقع الأمر منافسات، كما في **معرفة قديمة** (١٩٤٣). ولكن في فيلم **جوليا** شاهد المتفرجون صديقة حقيقية بين امرأتين. فلا يوجد خلاف بين جوليا Julia (فانيسا ريدغريف Vanessa Redgrave) وصديقتها ليلي Lily (جين فوندا Jane Fonda في دور ليليان هلمان Lillian Hellman)، بل تكمل إحداهما الأخرى. وهكذا تحثّ جوليا الملتزمة سياسياً ليلي العازفة عن السياسة بأخذ موقف ضد انتشار الفاشية التي ستؤدي خلال وقت قصير إلى الحرب العالمية الثانية.

حين أدّت باربرا ستانويك في فيلم **سمعتي** (١٩٤٦) دور أرملة شابة ترفض أن تلبس الأسود كدليل على حزنها، اعتبرت صديقاتها تصرفها شائناً. وفي فيلم مارتن سكورسيز **آليس لم تعد تسكن هنا** (١٩٧٥)، تؤدي إلين برستين Ellen Burstyn دور أرملة لا تريد أن تلبس الأسود ولا أن تحزن بصمت. بدلاً من ذلك تأخذ ابنها في جولة في محاولة لاستئناف مهنتها كمغنية، لكنها بعد فترة تضطر للعمل في مطعم. والنقطة هنا هو أن كلتا هاتين المرأتين – رغم انتمائهما إلى عصرين مختلفين – تمارسان النوع نفسه من الاستقلال، فإحداهما تحدت أمها ورفضت أن تصبغ ثيابها باللون الأسود (**سمعتي**)، والأخرى تحدت التقاليد وانطلقت مع ابنها بحثاً عن عمل (**آليس**). وقد يتمتع صانعو الأفلام المعاصرون بحرية أكبر في استعمال اللغة الفاضحة والعري والممارسة الجنسية الصريحة، لكن ليس من الصحيح كلياُ القول بأن الأفلام الراهنة تصور النساء تصويراً أكثر واقعية من أفلام الماضي. ومن جهة أخرى، لولا أن قواعد الإنتاج كبحت حرية صانعي الأفلام، لكانت اللغة في أفلام العقدين الخامس والسادس من القرن الماضي أكثر صراحة إلى حد كبير، ولعولجت الجوانب الجنسية بطريقة مباشرة إلى حد أكبر.

ومن المهم أن نتذكر أن النساء اللواتي صورتهن هوليوود في عصرها الذهبي كنّ في أحيان كثيرة يتمتعن بإرادة قوية، لكن عوامل مختلفة – منها قواعد الإنتاج، وتوقعات الجماهير، والارتياب العام بالمرأة التي تنجح في

مهن يسيطر الرجال عليها – جعلت من الضروري إما التحول في آخر لحظة إلى الزواج، الذي كان دائماً يعتبر أكثر إرضاء من العمل، أو إشارة ما إلى شائبة تشوب المرأة.

وكانت روزالند رسل معروفة بأدوار النساء العاملات، اللواتي كن دائماً أنيقات اللباس وسريعات البديهة وعلى قدم المساواة مع أي رجل. ولكنها في فيلم بعد الآخر كانت تنتهي بتفضيل الزواج على المهنة. وفي فيلم **قُلْ هذا للقاضية** (١٩٤٩) مثلت رسل دور المرأة المشار إليها في العنوان، والتي هي مرشحة لمنصب قاضية فيدرالية وتتفوق في الذكاء بكل طريقة على زوجها السابق. لكن السيناريو تطلب من رسل ألا تعود إلى الزواج منه فحسب، بل أيضاً أن تتخلى عن منصب القاضية. وحين يعلن جدها أن تعيينها حظي بالموافقة وأن عملها سيكون في واشنطن، تجيبه رسل: «قل لهم إنني ذهبت إلى وظيفتي كزوجة». لكن يُذْكر لرسل أنها تقول هذه العبارة وكأنها لا تعتقد بها، وتأمل أن يتفق الجمهور معها.



روزالند رسل، النموذج الصادق للمرأة العاملة

في العقد الخامس من القرن العشرين، في فيلم **امرأة متميزة** (١٩٥٠).

وكان من المفترض أن ينتهي فيلم **امرأة العام** (١٩٤٢) – الذي أنتجه استوديو مترو غولدوين ماير والذي كان أول فيلم يجمع بين سبنسر تريسي Spencer Tracy وكاثرين هيبورن – بإخبار تِس هاردنغ Tess Harding (هيبورن) زوجها سام كريغ (تريسي) أنها تريد أن يصبح اسمها تِس هاردنغ كريغ، وليس السيدة سام كريغ. ولم يكن هذا سيسبب أية مشكلة، فيما عدا أن شركة مترو اعتقدت أن المتفرجين سيخرجون وهم يعتقدون أن تِس قد سجّلت نصراً على سام. بدلاً من ذلك أُضيف مشهد تحاول تِس فيه أن تحضر طعام الإفطار لسام وتثبت أنها فاشلة تماماً. وكان من الواضح أن عجزها عن إعداد القهوة هو من الخطايا الكبرى، على الرغم من ذكائها المتألق وإتقانها لعدة لغات. فقد أصرت شركة مترو على إشارة لنقص ما في شخصية تِس. ولسوء الحظ، فإن مشهد المطبخ – الذي أقرت هيبورن أنها كرهته – أعاق الفيلم من أن يكون فيلماً أنثوياً حقاً.

ومع ذلك، شهد العقدان الرابع والخامس من القرن العشرين أفلاماً تتحدى النساء فيها الأعراف، لكنهن يدفعن ثمن ذلك، وكثيراً ما يكون الثمن هو الموت. ففيلم **الشارع الخلفي** (كلتا نسختيه الموزعتين في ١٩٣٢ و١٩٤١) صوَّر امرأة قبلت دورها كعشيقة، إلى درجة أنها سافرت إلى أوروبا مع عشيقها المتزوج (لكنها دائماً تركب السفينة بعد أن يكون قد ركب هو وأسرته). ومع ذلك فإن العقلية السائدة في ذلك الحين التي ترى أن عقوبة الخطيئة هي الموت تجعل كلا الزوج والعشيقة يموتان في النهاية.

في عام ١٩٦٨، حدث حادث أثّر على كل الأجناس، لكنه أثر بشكل خاص على فيلم المرأة، وهو **تصنيف الأفلام**. كان التغيير قد بدأ في الواقع في العقد السابق حين بدأ صانعو الأفلام بتحدي قواعد الإنتاج، مدفوعين بالحاجة إلى تقديم شيء للمشاهدين يختلف عما يقدمه التلفزيون. وهكذا وجدت اللغة والمواضيع التي كانت محرّمة من قبل طريقها إلى الشاشة. فمع أوائل العقد السابع من القرن العشرين، كانت هناك إشارة ضمنية واضحة لموضوع محرّم آخر، وهو الشذوذ الجنسي، لكنه لم يصوّر فعلاً، وذلك في فيلمي **فجأة**

في الصيف الماضي (١٩٥٩) **وساعة الأطفال** (١٩٦٢). نتيجة لذلك، ثبت أن قواعد الإنتاج قد بطلت واستبدلت بنظام تصنيف للأفلام صنفها في الأصل كما يلي: G (عامة المشاهدين) وM (المشاهدون الناضجون) وR (محظور على المشاهدين في السادسة عشرة أو دونها إلا إذا كانوا بصحبة أحد الوالدين أو ولي الأمر) وX (لا يسمح بدخول من هم دون السادسة عشرة). ومع ازدياد الصراحة في محتوى الأفلام، تغير التصنيف إلى: G، وPG (إرشاد الآباء والأمهات)، وPG-13 (إرشاد الآباء والأمهات للأطفال الذين لم يبلغوا الثالثة عشرة) وR (محظور على أي مشاهد دون السابعة عشرة إلا إذا كان بصحبة شخص بالغ)، والتصنيف النادر NC-17 (ممنوع على الأطفال، فقط لمن كان في السابعة عشرة أو فوقها).

هذه التغييرات، مع الهجوم على الشخصيات الأنثوية النمطية الذي شنته جماعات نسائية، أتاحت لصانعي الأفلام أن يستكشفوا موضوعاً لم يتعاملوا معه إلا بشكل سطحي في الماضي، وهو الترابط الأنثوي. في واقع الأمر، لم ينكر فيلم المرأة التقليدي إمكانية العلاقة الوثيقة بين النساء، لكن فكرة الترابط النسائي المماثل لما بين شخصيتي عنوان فيلم **بوتش كاسيدي وفتى السندانس** *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (١٩٦٩) – اللتين لعب دوريهما بول نيومان Paul Newman وروبرت ردفورد Robert Redford – كانت شيئاً لايمكن التفكير به خلال الفترة ١٩٣٥–١٩٦٠. إذ يمكن أن تكون النساء صديقات أو منافسات. وإذا كانت امرأتان صديقتين، فإحداهما على الأقل تتزوج، كما في فيلم **هؤلاء الثلاثة** (١٩٣٦)، أما إذا كانتا متنافستين فإنهما تحلان اختلافاتهما، مدركتين أن من المحتمل أن تمضيا ما تبقى من حياتهما معاً، كما في **معرفة قديمة**، ولكن في **جوليا**، تربط أوثق صداقة بين ليلي وجوليا، ومع ذلك فهما لا تتنافسان، وإنما تختلفان فقط في درجة التزامهما الاجتماعي. وقبل التصنيفات، إذا كانت هناك أية فرصة لقيام علاقة بين امرأة ورجل آخر، بعد أن يتركها زوجها، فهي لا تتخلى عنها بأية حال من أجل أن تفتتح صالة فنية، لكن هذا بالضبط ما يحدث في فيلم **امرأة غير متزوجة** (١٩٧٨). في عام ١٩٤٦، العام الذي أعقب الحرب العالمية الثانية وحولت هوليوود انتباهها إلى مشكلات

الجنود العائدين، لم يكن أي استوديو على استعداد للنظر في صنع فيلم عن امرأة تُغرَم بجندي سابق مشلول في نصفه السفلي. لكن حرب فيتنام لم تكن الحرب العالمية الثانية، والوضع الذي كان من المستحيل التفكير به نجح بعد حوالي ثلاثين عاماً في **العودة إلى الوطن** (١٩٧٨).

على الرغم من أن فيلم المرأة شهد تغييرات منذ كان المتوقع من المرأة أن تتخلى عن مهنتها من أجل الزواج، أو أن تتخلى عن حبيبها للحفاظ على سلامة اسم العائلة (دائماً عائلة الرجل)، فليس من الصحيح كلياً القول بأن تصوير النساء كضحايا قد توقف، ولكن على الأقل يتاح لهن أن يثأرن من مضطهديهن. في فيلم **ثيلما ولويز** *Thelma and Louise* (١٩٩١)، وهو فيلم عن الترابط الأنثوي تصبح المرأتان فيه هاربتين من العدالة، تصل لويز (سوزان سارادون Susan Saradon) إلى صديقتها ثيلما (جينا ديفيس Geena Davis) وهي على وشك أن تُغْتَصَب. وكان من الممكن للويز أن تبقي على حياة المغتصب لو كان نادماً، لكن حين يبدأ بالتكلم ببذاءة، تطلق النار عليه. وهكذا تصبح ثيلما ولويز هاربتين، وحين تطاردهما الشرطة، تنتحران بقيادة سيارتهما فوق حافة الوادي الكبير، وتنطلق السيارة في الفضاء، ويتجمد الإطار، وتنتقل ثيلما ولويز إلى خارج الزمان: إلى الخلود (أو على الأقل إلى الأسطورة). وتذكر النهاية بفيلم **بوتش كاسيدي وفتى السندانس**، الذي أيضاً تتجمد فيها صورة الثنائي – وهما على وشك أن يُقتَلا بعد أن يتفوق الطرف الآخر عليهم بالعدد – في إطار تغيب عنه الألوان إلى أن يصبح أحادي اللون. وإذا كان من الممكن لرجلين أن يترابطا ويخرجا على القانون ويتحولا إلى أسطورة، فلِمَ لا يمكن ذلك للنساء؟

في الوقت الحاضر، يبدو أن هناك نوعين من أفلام المرأة: المرض الميؤوس منه وفيلم المرأة ذات الروح الطليقة. ومع أن النساء يمتن على الشاشة بسبب السرطان منذ فيلم **النصر القاتم**، فقد كان الرجال يُجَنَّبون ذلك النوع من الموت بالذات حتى فيلم **حياتي**، الذي يبيّن أن رجلاً (أدى دوره مايكل كيتون Michael Keaton أداء متألقاً، لكنه لسوء الحظ لم يلق ما يستحقه

من الثناء) يمكن أن يسقط ضحية المرض أيضاً. لكن **حياتي** لم يكن بداية فيض من أفلام الرجال الميؤوس من أمراضهم. فذلك لا يزال ضمن دائرة فيلم المرأة (مثلاً فيلم **زوجة الأب** وفيلم **شيء واحد صحيح**، وكلاهما من إنتاج عام ١٩٩٨)، خاصة الآن بعد أن أكملت أفلام «مرض هذا الشهر» دورتها على شاشة التلفزيون، وأصبح السرطان مجرد مشجب آخر للحبكة.

في فيلم **عبارات التحبب** (١٩٨٣)، ضحية السرطان هي أم شابة (دبرا وينغر Debra Winger)، وفي فيلمي **زوجة الأب** و**شيء واحد صحيح**، الأمّان أكبر سناً (سوزان سارادون ومِريل ستريب على التوالي)، لكن الموضوع هو نفسه. ثم هناك الأم التي تعيش حياة حرة كما تجسدها شيرلي مكلين Shirley MacLaine في **بطاقات بريدية من الحافة**، وهي «العمة ميم(*)» في عصر ما بعد الحداثة التي تسرق الأضواء من ابنتها (مريل ستريب) كلما أتيحت لها الفرصة، وهناك الأم الطائشة التي لاترى أي خطأ في التوجه إلى لوس أنجلس مع ابنتها لجعلها نجمة سينمائية، حتى لو كان ذلك يعني ترك العائلة والأصدقاء (سوزان سارادون في فيلم **أي مكان إلا هنا**، ١٩٩٩). إن وينغر وسارادون وستريب ممثلات موهوبات، لكن ضحايا السرطان والأمهات الطائشات ليستا سوى نوعين من أنواع النساء الكثيرة التي تقدمها لنا الشاشة. وحتى أثناء سيطرة نظام الاستوديوهات الأبوي، كان هناك نطاق أوسع من الأدوار.

والعقبة الرئيسية لفيلم المرأة في الوقت الحاضر هو ندرة السيناريوهات الجيدة التي تصلح للنساء متوسطات الأعمار. في فيلم روزانا آركيت Rosanna Arquette الوثائقي **البحث عن دبرا وينغر** (٢٠٠٢)، يتفق عدد من الممثلات، من بينهن وينغر نفسها، حول مشكلتين رئيسيتين يواجهنها باستمرار. الأولى هي وجود أكثرية من المسؤولين التنفيذيين السينمائيين الذكور الذين يشترطون كشرط أول لإسناد دور إلى امرأة هو مدى جاذبيتها

(*) Auntie Mame. الإشارة هنا هي إلى الفيلم الفكاهي الذي يحمل هذا العنوان والذي تلعب فيه روزالند رسل دور شخصية العنوان، وهي امرأة تحيا حياة طليقة وتقوم برعاية ابن أخيها بعد وفاة أبيه. (المترجم)

على الشاشة كشريكة جنسية محتملة، وهي نقطة لا يصرحون بها بتاتاً لكنهم يعبرون عنها ضمناً من خلال الطريقة التي يقدرون فيها إمكاناتها أثناء مقابلة أو تجربة أداء. والمشكلة الثانية هي الافتقار إلى أدوار جيدة للنساء اللواتي تجاوزن الأربعين، بالمقارنة مع الخيارات الأوسع إلى حد كبير أمام الرجال من العمر نفسه أو الأكبر سناً.

لن يختفي فيلم المرأة أبداً، لكنه لن يكتسب من جديد الشعبية التي كان يتمتع بها أبداً إلى أن يدرك المنتجون وكتاب السيناريو أن من الممكن لفيلم عن امرأة في منتصف العمر أن يحتوي الكثير من الحبكة الدرامية كما هو الحال في فيلم عن المرأة الأصغر سناً، وأن السرطان ليس مرضاً نسائياً وليس السبب الوحيد لموت الشخصيات النسائية في عمر معين، وأنه توجد أنواع من الأمهات أكثر من نوع المرأة التي تسرق الأضواء من أولادها ويخضعن مصالح أولادهن لمصالحهن. وفوق كل شيء، على الكتّاب الذين يحاولون إبداع شخصية أم من نوع «العمة ميم» أن يتذكروا أن العمة ميم –كما لعبت دورها روزالند رسل في فيلم عام ١٩٥٨ على نحو حاسم –لم تكن أماً قط.

الفيلم الوثائقي

يبدأ **سيبقى الولد في الفيلم** (٢٠٠٢) – وهو فيلم عن حياة المنتج السينمائي روبرت إيفانز Robert Evans مبني على مذكرات إيفانز التي تحمل الاسم نفسه – بالعنوان: «توجد ثلاثة جوانب لكل قصة: جانبك وجانبي والحقيقة. لا أحد يكذب. والذكريات المشتركة تخدم كل شخص بطريقة مختلفة». وفي **فن الشعر**، يميز أرسطو بين التاريخ والمأساة، أو الأدب الخيالي بصورة عامة، مثل الأعمال القصصية، التي يمكن توسيعها لتشمل الأفلام. ويقول أرسطو إن التاريخ يصوّر الخاص المحدد، أو ما كان، أما المأساة فتصور العام، أو ما يجب أن يكون. والمؤرخون يروون الحقيقة بطريقتهم، كما يرويها الكتاب المسرحيون وصانعو الأفلام بطريقتهم. وإحدى الطرق التي يحاول صانعو الأفلام تحقيق ذلك بها هي **الفيلم الوثائقي**.

من المعتاد التمييز بين الفيلم الروائي واللاروائي، فالأول هو الحكاية التقليدية أو **فيلم القصة**، الذي – حتى حين يكون مبنياً على حدث تاريخي مثل فيلم **بيرل هاربور** (٢٠٠١) أو **عصابات نيويورك** – يبقى إلى حد كبير فيلماً بالمعنى التقليدي. والنوع الثاني، أي الفيلم اللاروائي، هو عملياً مرادف للفيلم الوثائقي، الذي يُفترَض بصورة عامة أنه أكثر صدقاً من الفيلم الروائي. فمن المُفترَض أنه «حقيقي» بمعنى معاكس للقول بأنه **يبدو** حقيقياً. وقد تعلمنا أن نتوقع الحقيقة، أو أي قدر متوفر منها، من الفيلم الوثائقي. لكن هذا التوقع قد يكون أيضاً أداة لصانعي الأفلام. ففيلم **مشروع ساحرة بلير** هو تقليد للفيلم الوثائقي يستخدم تقاليد الفيلم الوثائقي وينجح في إقناع المشاهدين أنه الشريط الذي صوّره ثلاثة طلاب يدرسون صنع الأفلام اختفوا في غابات ماريلاند وهم يحاولون حل لغز ما يسمى ساحرة بلير. وحتى في الفيلم الوثائقي الأصيل، «الحقيقة» مصطلح نسبي.

وتوقع الحقيقة الكاملة – بدون مونتاج وبدون سيناريو مسبق وبدون تنميق – في الفيلم الوثائقي هو توقع أن يطابق الحياة. لكن الفيلم الوثائقي فن، أو على الأقل يمكن أن يكون فناً. ونحن لا نعيش الفن، بل نخوض تجربته. في ندوة عن الفيلم الوثائقي الروسي عام ١٩٢٧، قال الشاعر والكاتب المسرحي سيرجي تريتياكوف Sergei Tretyakov: «هناك عنصر اعتباطي في أي فيلم. و«معالجة» المادة تظهِر الجانب الذي اختاره المخرج»[١]. وقال إن هناك تشويهاً وتزييفاً حتى في الفيلم الذي يزعم أنه ينقل الحياة الواقعية، بغض النظر عن مدى صغر التشويه. فصانع الأفلام الذي يريد أن ينقل مشهد ساعة الازدحام في الخامسة مساء على رصيف محطة مترو نموذجية في نيويورك لا يواجه مشكلة في تصوير الحشود المستعدة لدخول القطارات التي تصل إلى المحطة. ولكن، ما لم نرَ بعض الوجوه ونسمع بعض التعليقات، فإننا لا نشاهد سوى حشد من الناس. وحتى إذا نجح صانع الفيلم في التقاط

---

(١) لويس جيكوبز (محرراً)، **تراث الفيلم الوثائقي**.

Lewis Jacobs, ed., *The Documentary Tradition*, 2nd ed. (New York: Norton, 1979), 29.

بعض الأصوات من راكب أو راكبين، يبقى آخرون لا نراهم ولا نسمعهم. من الواضح أن على صانع الفيلم أن يقوم ببعض الاختيارات.

وكلمة **اختيار** شائعة في الفنون، ومثال على ذلك أن يهنئ أحد الممثلين ممثلاً آخر على اختياراته في مشهد معين، ويعني بذلك أن الممثل قرر أن يقول جملة ما بطريقة معينة وليس بطريقة أخرى. في الفنون لا يعني «الاختيار» شيئاً تقرر أن تفعله، بل يعني شيئاً قررت أن تفعله بعد إلغاء الاحتمالات الأخرى.

صانعو الأفلام الوثائقية أيضاً يقومون باختيارات، بمعنى أنهم يقررون ما يريدون حذفه، كنقيض لما يودون تضمينه. وبغض النظر عن مدى الموضوعية التي يهدف الفيلم إلى تحقيقها، لا بد مع ذلك أن يخضع الشريط المصوّر للمونتاج. والمونتاج هو الموقع الذي تنهار فيه الموضوعية، حيث يبدأ صانع الفيلم بتنفيذ اختياراته، فيحذف بعض اللقطات، ويرتب لقطات أخرى على نحو معين من أجل التباين أو التأثير الدرامي أو الموقف العقائدي. وكلما ازداد حماس صانع الفيلم الوثائقي لموضوعه، قلَّ احتمال أن يكون فيلمه خالياً تماماً من التحيز.

وقد أضاف واحد من أوائل صانعي الأفلام الوثائقية مؤثراً خاصاً لإعطاء الفيلم صبغة درامية أقوى. ففي عام ١٨٩٨، صوّر ألبرت سميث Albert E. Smith ثيودور روزفلت وهو يهجم ويصعد على تل سان خوان San Juan في بورتو ريكو أثناء الحرب الإسبانية الأمريكية. وقد شعر سميث بخيبة الأمل بسبب الصبغة الجامدة لما صوّره، فقرر أن يبعث الحياة في المشهد بمحاكاة بعض الانفجارات، مستخدماً دخان السجائر والسيجار. وبما أن هذا كان قبل قدوم الصوت بعشرين عاماً، كانت الصورة هي كل ما يحتاجه سميث، ولم يكتشف المشاهدون الخدعة[1]. وفيلم غيلو بونتِكورفو Gillo Pontecorvo **معركة الجزائر** (١٩٦٦) هو محاكاة دقيقة لصراع الجزائر للاستقلال تبدو وكأنها فيلم وثائقي، لكنها ليست كذلك.

---

(١) إريك بارنو، **الفيلم الوثائقي: تاريخ للفيلم غير الروائي**.

Eric Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (New York: Oxford University Press, 1983), 23.

أحياناً حين يريد صانعو الأفلام إظهار التباين بين موضوعهم (لندن في الزمن الحاضر مثلاً) مع الموضوع نفسه في وقت أسبق (لنَقُل لندن خلال الغارة الجوية عام ١٩٤٠)، فهم سيعتمدون على موارد أرشفيات الأفلام لإدخال أشرطة صورت من قبل ضمن ما صوّروه بأنفسهم. وعلى الرغم من أن المُشاهد سيرى لندن المعاصرة مقابل صور للندن أثناء الحرب العالمية الثانية، فليس هناك أي تزييف. ومع ذلك، فقد تم اختيار استعمال لندن في الحرب العالمية الثانية للمقارنة بدلاً من لندن في «العقد السابع الراقص» مثلاً. وحتى لو كان غرض الفيلم الوثائقي هو إبراز تباين لندن في زمنين مختلفين، فلا يزال على صانع الفيلم أن يختار الشريط الذي سيستخدمه من الأرشيف، وكذلك اختيار المواقع المعاصرة التي ستظهر في الفيلم.

ويستعمل بعض صانعي الأفلام الوثائقية أحداثاً معدَّة للتصوير، ويستخدمون ممثلين محترفين أو غير محترفين، للتصوير الدرامي لأحداث لا توجد أشرطة أرشيفية لها. وهذا شائع في برامج القناة التاريخية التي تتعامل مع فترات من الواضح أنه لا توجد مواد مصورة لها، مثل روما القديمة أو الثورة الأمريكية. وهكذا يقوم ممثلون محترفون بتمثيل معركة ما أو بلعب شخصية مشهورة، مثل يوليوس قيصر أو جورج واشنغتون. لذلك يجب الحكم على الأفلام الوثائقية من هذا النوع بمدى دقة تصوير الشخص أو الحدث.

وإذا كان لدى صانع الفيلم الوثائقي برنامج سياسي، فمصير هذا البرنامج أن ينعكس في الفيلم. وكان إرنست همنغوي Ernest Hemingway – الذي كتب سيناريو فيلم خوريس أيفنز الوثائقي الكلاسيكي **الأرض الإسبانية** (١٩٣٧) – إلى جانب الموالين الإسبانيين خلال الحرب الأهلية الإسبانية، وكذلك كان أيفنز، الذي تطرّف أكثر من همنغوي. كان الموالون يقاتلون للإبقاء على إسبانيا جمهورية (وإن تكن جمهورية اشتراكية)، وقاتل القوميون لمنع إسبانيا من الوقوع في أيدي ما اعتبروا أنه اليسار المتطرف.

وكما في ملحمة هوميروس **الإلياذة** – التي ينحصر موضوعها بغضب أخيل ولا يغطي حرب طروادة بأكملها – يبدو أن **الأرض الإسبانية** يدور حول حادثة ثانوية نسبياً: ري قرية إسبانية من أجل إنبات الطعام للمدافعين عن الجمهورية الإسبانية. وفي النهاية يتنقل أيفنز جيئة وذهاباً بين لقطات للأرض المحروثة ولقطات لشوارع مدريد المليئة بالندوب، وبين الماء وهو يتدفق عبر الحُفَر والدبابات وهي تعبر الطريق. وباعتبار أن أيفنز يفترض أن جمهوره مطّلِع على الصراع، فهو لا يعطي معلومات عن الخلفية ولايتبع منهجاً مبسطاً على أساس الموالين (نعم) والقوميين (كلا). ولا ينكر أيفنز أن للقوميين وجهة نظرهم، كما أنه لا يسوق حججاً لصالح الموالين. فموقفه السياسي ينعكس في الصور، التي هي بحد ذاتها حيادية. وهي تصور الحياة (الماء) في تباين مع الموت (الدبابات)، والريف (القرية) في تباين مع المدينة (مدريد). وجمع الصور على هذا النحو يدفع المُشاهد لاستنتاج أن الموالين يقاتلون للحفاظ على طريقة في الحياة مثالها قرية يعيش الناس فيها ويعملون معاً بانسجام. وبالانتقال من حادث معين (ري القرية) إلى حادث آخر (الحرب نفسها)، يحقق أيفنز توازناً كان سيغيب عن معظم معتنقي عقيدة الجناح اليساري.

ليست جميع الأفلام الوثائقية حاذقة بالدرجة نفسها مثل فيلم **الأرض الإسبانية**، وخاصة إذا قارنته مع فيلم فرانك كابرا **تمهيدٌ للحرب** (١٩٤٢)، الذي يقدم الأحداث المؤدية إلى الحرب العالمية الثانية بطريقة مبسّطة ومختصرة. كما أن بنية فيلم كابرا تتبع الطرق التقليدية، وتبدأ وتنتهي بكرتين أرضيتين، إحداهما مشرقة والثانية قاتمة، ترمزان إلى العالم الحر والعالم المستعبد على التوالي. وفيلم **تمهيد للحرب** – المليء بالوعظ – مهتم بالتبسيط الشديد بحيث أنه يقدم الفاشية الإيطالية والنازية والإمبريالية اليابانية على أنها أشكال متطابقة من الطغيان. ويقال لنا أي عالم هو الأفضل، كما لو أن أي شخص لديه حس سليم سيفضل عالم الظلام على عالم النور.

بعض الأفلام الوثائقية لقيت إقبالاً لدى المتفرجين لأنها تتخذ شكل أفلام روائية. فحين يبدأ فيلم **بطل التهجئة**(*) (٢٠٠٢)، يبدو وكأنه فيلم هوليوودي عادي: تنقسم الشاشة إلى ثمانية الواح عمودية، كل منها يحمل صورة أحد الذين وصلوا إلى نهائيات مسابقة سكريبس Scripps الوطنية للتهجئة. ويتمتع **بطل التهجئة** بجو من الأصالة والصدق، ولا يحتوي على تعليق بصوت مرافق للتأثير على المشاهدين والتلاعب بعواطفهم. وتظهر المعلومات – مثل أسماء المشاركين وبلداتهم من أسفل الشاشة. والفيلم نفسه يتبع البنية التقليدية: بداية – وسط – نهاية، ويعطى كل من المتسابقين نصيبه من الحكاية. من الواضح أن المخرج جيفري بليتز Jeffery Blitz اختار بعض الاختيارات، فبعض الآباء أو الأمهات يأخذون وقتاً أطول على الشاشة من البعض الآخر، ويجري تقديم المتسابقين بترتيب متعمّد.

يسير فيلم **بطل التهجئة** مثل فيلم إثارة جيد الحبكة، فالتشويق يتراكم باستمرار حتى مرحلة حل العقدة، التي يبرز فيها أحد المتسابقين على أنه الفائز. وقد أقر المخرج بليتز أن بنية **بطل التهجئة** متأثرة بفيلم **ثم لم يعد هناك أحد** (١٩٤٥)، وهو النسخة السينمائية من رواية أغاثا كريستي Agatha Christie **عشرة هنود صغار**، الذي يُدعى فيه عشرة أشخاص إلى قصر على جزيرة لقضاء عطلة نهاية الأسبوع، التي تحدث خلالها جريمة قتل بعد الأخرى، ليس إلى أن لا يبقى أحد في الواقع، وذلك بفضل سيناريو ذكي. ولا يوجد لدى بليتز أي برنامج سوى التصوير الدرامي لمسابقة التهجئة الوطنية، بإشراك المُشاهد في حياة وطموحات ثمانية طلاب من مقطع عرضي من البلدات المغمورة والمدن الكبيرة. وقد نجح في صنع فيلم خالٍ من النجوم، بما في ذلك الرابح، أو بالأحرى هناك ثمانية نجوم، ومجموعة من «الممثلين» المساعدين تتألف من الأمهات والآباء والأصدقاء والأخوة والأخوات والرابحين السابقين. وإذا كان

(*) اسم الفيلم بالإنجليزية هو *Spellbound* ويعني «المسحور» أو «المعقود اللسان»، لكن هناك تلاعباً بالألفاظ، فالجزء الأول من الكلمة spell يعني فعل التهجئة، والفيلم هو حول مسابقة في التهجئة على مستوى الولايات المتحدة. (المترجم)

الفيلم يسجل نقطة، فهي أن أولاد المهاجرين يعرفون معنى الإنجاز بطريقة خاصة، وأنه لا ينبغي نبذ القدرة على تهجئة الكلمات الأكثر صعوبة باللغة الإنجليزية على أساس أنها مجرد استظهار.

وجذب فيلم أندرو جركي Andrew Jarecki **تصوير عائلة فريدمان**(*) (٢٠٠٢) جماهير لا تدخل عادة دور السينما لمشاهدة فيلم وثائقي، وذلك جزئياً بسبب الموضوع المثير، وهو الاعتداء الجنسي الذي قام به والد يعيش في لونغ أيلاند Long Island وابنه، ولكن أيضاً بسبب أن القضية نفسها تركت أسئلة كثيرة بدون إجابة، ومن المحتمل أن الجمهور كان يأمل أن يجيب الفيلم على هذه الأسئلة. يلمح فيلم **تصوير عائلة فريدمان** إلى إغلاق للقضية، لكنه ليس النوع المألوف لدينا. بعبارة أخرى، يعطينا الفيلم حقائق ولكنه لا يعطينا بالضرورة أجوبة.

يبدأ فيلم **تصوير عائلة فريدمان** بأغنية «كن على سجيتك» على المدرج الصوتي، ما يوحي أن الأغنية قد تكون مفتاح الفيلم، أي أن كل شيء سنراه حقيقي. ومع ذلك فالفيلم نفسه هو مزيج ذكي من أفلام منزلية وأشرطة فيديو صورتها عائلة فريدمان، تتخللها شهادات من أشخاص مختلفين، بمن فيهم أحد ضحايا الاعتداء الجنسي، الذي يكون وجهه مغطى، والذي يصف بتصوير دقيق الألعاب الجنسية التي كان الطلاب يلعبونها في دروس الحاسوب التي يعطيها أرنولد فريدمان Arnold Friedman في منزله، كما يتهم الطالب السابق جيسي Jesse ابن أرنولد. لكن طالباً آخر لا يمانع في الظهور أمام آلة التصوير وينكر الاتهامات قائلاً إنها بلا أساس.

في نهاية الفيلم يترك جركي للمشاهدين بضع حقائق، يؤكدها بعض الذين تجرى معهم المقابلات وينكرها البعض الآخر. ويعرف المشاهدون أن أرنولد اعترف أن الصبيان كانوا يستهوونه منذ كان صغيراً وأنه يجمع المواد الجنسية الفاضحة التي تصور الصبيان، والتي اكتشفت الشرطة مخبأً لها في

(*) *Capturing the Friedmans*، وقد يكون المعنى المقصود هو **القبض على فريدمان وابنه**، وقد يكون كلا المعنيين مقصودين في الوقت نفسه. (المترجم)

بيته. وحسب قول محامي جيسي، اعترف الابن أن أباه اعتدى عليه جنسياً، لكن جيسي ينكر أنه أدلى بمثل هذا القول. وفي النهاية أجاب أرنولد على التهمة الموجهة إليه بأنه مذنب، معتقداً (حسبما يبدو) أن اعترافه سينجي ابنه. ولكن مع اعتراف الأب بجرمه، لم يكن أمام جيسي أي خيار سوى أن يجيب على التهمة بالقول إنه مذنب. وقد انتحر أرنولد أثناء وجوده في السجن. وقبل موت أرنولد طلقته زوجته ثم تزوجت من جديد بعد ذلك. وأمضى جيسي ثلاث عشرة سنة في السجن. وفي نسخة قرص الفيديو الرقمي الصادر عام ٢٠٠٤ من فيلم **تصوير عائلة فريدمان**، أضاف جرِكي مادة جديدة تثير مزيداً من الأسئلة حول أرنولد فريدمان وابنه.

ينتهي الفيلم بلقطات لأبناء أرنولد فريدمان الثلاثة في طفولتهم، وهم يبدون ويتصرفون كأطفال عاديين. ومن المحتمل أن جرِكي يوحي بصلة بين فقدان الأطفال لبراءتهم واستغلال الآباء بتلك البراءة. أو من المحتمل أن كل ما يريده هو أن نفكّر بما يحدث لأطفال يبدون طبيعيين جداً في أشرطة الفيديو المنزلية وينشؤون ليكونوا عكس ذلك تماماً.

قد يكون لدى صانعي الأفلام الوثائقية احترام أكبر للحقيقة مما يتمتع به زملاؤهم صانعو الأفلام الروائية، لكن هم أيضاً يستطيعون خلق رواية للحقيقة (عادة روايتهم الخاصة) باللجوء إلى الأساليب نفسها الذي يستخدمها صانعو الأفلام الروائية، مثل وضع أحداث لا علاقة زمنية أو مكانية بينها مقابل بعضها البعض لجعلها تبدو متشابهة أو متزامنة، وحذف الآراء المخالفة من أجل التوصل إلى رؤية موحدة. بل ذهب البعض أبعد من ذلك وأدخلوا مشاهد من أفلام عادية للمقارنة وإظهار الاختلافات أو للاستعمال كمقطع انتقالي، مستخدمين بناء سردياً كلاسيكياً (بداية – وسط – نهاية) لإتاحة المجال للفيلم الوثائقي أن يتكشف كما لو كان فيلماً روائياً. وإذا كانت النتيجة الفنية هي الفن، تكون الكذبة قد تحولت إلى حقيقة.

وقد يكون للفيلم الوثائقي برنامج مختلف عن موضوعه. ففيلم آل غور **حقيقة غير مريحة** – الذي هو أكثر الأفلام الوثائقية إيراداً في تاريخ السينما،



آل غور، الفائز بجائزة نوبل للسلام،
يحاضر عن الاحتباس الحراري العالمي في فيلم **حقيقة غير مريحة**.

كما أنه ساهم في حصول غور على جائزة نوبل للسلام – يتخذ شكل محاضرة عن الاحتباس الحراري العالمي، يقوم فيها غور بدور الراوية، أمام آلة التصوير وأيضاً كصوت مرافق. لكن غور يخرج أيضاً عن الموضوع ليتحدث عن صباه وعن الوقت الذي صدمت سيارة فيه ابنه البالغ من العمر ستة أعوام. ويسرّ لنا غور أن الحادث «كان صدمة قوية». وقد جعله ذلك الحادث يفكر في الكيفية التي سيقضي بها ما تبقى من عمره على الأرض. وقد استشار غور العلماء لإجابته على سؤال شكّل هاجساً له: هل ما نعتبره أشياء مسلّماً بها ستتوفر لأطفالنا؟ كما أن غور يشت عن موضوعه ليتحدث عن الانتخابات الرئاسية لعام ٢٠٠٠ التي كانت موضع جدل والتي ربح هو فيها أكثرية أصوات الشعب، وحرمته الرئاسة نقطة غير نظامية في فلوريدا، وفاز بالرئاسة جورج بوش الابن. هل يوجد برنامج آخر لفيلم **حقيقة غير مريحة؟** من الواضح وجوده. فهو في الوقت نفسه عن الاحتباس الحراري العالمي ومحاولة يقوم بها آل غور ليخرج من الظلال ويطالب بضوء خاص

به يسلّط عليه، بإظهار أنه لو كان رئيساً للجمهورية، لكان الاحتباس الحراري العالمي على رأس قائمة الأولويات.

إمكانية أن يكون الفيلم الوثائقي موضوعياً بشكل كامل أمر قابل للنقاش. وبعض الأفلام الوثائقية، مثل فيلم تشارلز فرغسون Charles Ferguson **لا تلوح أية نهاية في الأفق** (٢٠٠٧) عن الحرب في العراق، تهدف إلى الموضوعية. لكن مؤيدي الحرب يسخرون منه على أساس أن فرغسون لم يجر مقابلات مع أشخاص من طرفي الطيف السياسي. ويلاحظ بشكل خاص غياب مقابلات مع ديك تشيني نائب الرئيس جورج بوش الابن، أو كوندوليسا رايس وزيرة خارجيته، أو دونالد رامسفيلد وزير الدفاع السابق. ومن المحتمل أن فيلم **لا تلوح أية إشارة في الأفق** غيّر رؤية بعض المشاهدين للحرب، وإلا فإن البعض يقول إنه كان يلقي بمواعظه على من سبق أن تحوّل بتفكيره.

لقد كتب ت. س. إليوت أن «للتاريخ الكثير من الممرات الماكرة، الدهاليز المختلقة». ومنذ بدأت الأفلام، أخذ صانعو الأفلام يستكشفون هذه الممرات والدهاليز التي سبق أن اكتشفها قبلهم شعراء الملاحم وكتّاب المسرحية ومؤلفو الروايات. ولكن لأن الممرات «ماكرة» والدهاليز «مختلقة»، فإن صانعي الأفلام، بما فيها الأفلام الوثائقية، يجب ألا يقعوا ضحية الاعتقاد بأن نسختهم من الحقيقة هي النسخة الوحيدة، بل هي إحدى النسخ وحسب.

فيلم الرعب

ينطوي فيلم الرعب الكلاسيكي على تحوّل: يتحول أحد الأفراد إلى حيوان أو حشرة أو كائن نصف بشري (مثلاً شخص مُسِخ ذئباً)، أو نقيض للبشر (مثلاً السائر في نومه والغول والزومبي ومصاص الدماء)، أو نقيض للنفس (الدكتور جيكل)، أو نفس منكمشة (القزم) – أو كما يحدث في التراث

الفرانكنستايني، يتحول مخلوق مصطنع إلى كائن حي. كما يمكن للجماد أن يخضع للتحول، فمن الممكن أن يتحول المنزل من دار تؤوي البشر إلى دار تؤوي الأشباح، كما في فيلم **القادمون بدون دعوة** (١٩٤٤)، بل قد يتخذ المنزل شخصية شريرة تؤثر فيمن يسكنونه، كما في **القرابين المحروقة** (١٩٧٦)، **وسكن الأشباح** (١٩٦٣، وأعيد صنعه عام ١٩٩٩)، **ورعب أميتيفيل** (١٩٧٩). والمبدأ نفسه ينطبق على الفندق في فيلم ستانلي كوبريك **اللمعان** (١٩٨٠).

النموذج الأصلي لفيلم الرعب هو **خزانة الدكتور كاليغاري** (١٩١٩)، الذي أصبح أسلوبه البصري، بعد تقليمه من المبالغات، معيارياً في هذا الجنس الفيلمي. من الناحية البصرية، **كاليغاري** فيلم تعبيري، وخلفيات أحداثه الخالية من التناسق والغريبة توحي بعالم متنافر، ليس عالم أحلامنا بقدر ما هو عالم كوابيسنا. فالمداخن تبدو وكأنها على وشك أن تهوي، والنوافذ تتخذ شكل معينات، وتبدو الجدران على وشك أن تغور. ويستخدم فيلم الرعب الأمريكي شكلاً من التعبيرية أقل تطرفاً، وصانعو أفلام الرعب الأمريكيون لم يتخلوا كلياً عن التصوير الشديد التباين المستخدم في فيلم **كاليغاري** الألماني الصنع، والذي لا يحتوي ظلالاً رمادية، بل مجرد أسود وأبيض، لكننهم جعلوا ذلك التصوير أقل حدة من خلال الإضاءة الخافتة التي تسمح بتفاعل الضوء والظل.

كما أن **كاليغاري** يحتوي على أداتين من أدوات الحبكة أصبحتا من تقاليد فيلم الرعب: الفريق المكون من الطبيب المجنون والكائن المتواطئ معه الذي هو دون البشر (وكان أنجح خلفائه الدكتور فرانكنستاين ومساعده الأحدب في فيلم جيمس ويل James Whale **فرانكنستاين،** ١٩٣١)، وتوق الكائن إلى شريك (أو شريكة) لحياته. في **كاليغاري**، صحيح أن المتواطئ مع الطبيب قزم، لكنه ليس منيعاً عن التأثر بمفاتن البطلة، كما أن الرجل الذئب ودراكيولا Dracula ليسا عديمي التأثر بحضور الحسناوات. ولا يوقف التحنيط المومياء عن البحث عن حبيبته الأميرة أنانكا Ananka، حتى وإن تبين



القزم سيزار Ceasare وجين Jane
في فيلم **خزانة الدكتور كاليغاري** (١٩١٩).

أنها في الولايات المتحدة (**لعنة المومياء**، ١٩٤٥). ويحتاج الكائن الصنعي، مثل وحش فرانكنستاين، إلى عروس، وحين ترفضه العروس (فيلم جيمس ويل **عروس فرانكنستاين**، ١٩٣٥)، ينتقم بتدمير المخبر الذي صُنِع فيه. ويسهل تفسير ميل الوحش إلى النساء، فالوحش هو تجسيد «الأنا الدنيا» (أعمق جزء في اللاشعور)، أو الطاقة الجنسية، التي هي عملياً كل ما يتبقى بعد التحول. ويمكن أن تكون طاقة الكائن الجنسية أكثر نشاطاً لأنها لم تعد تحت سيطرة العقل.

وقد تأسست الأنواع الأساسية لفيلم الرعب – وهي الشبح، والكائن، والشخصية المزدوجة، والعالِم المجنون – في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، ومعها تقاليد الإضاءة الخافتة والسطوح المظللة والتحولات الاستبدالية والمخابر في الأقبية التي تحتوي أنابيب اختبار تطفح منها السوائل والغابات المغلفة بالضباب والقصور القوطية.

قصة الأشباح هي تحول معكوس، إذ تتخذ الأشباح صفات بشرية. وقد تكون الأشباح لطيفة أو انتقامية، وكلا النوعين موجودان في **القادمون بدون دعوة** وإذا لم تكن مرتاحة فهي تعمل من خلال الأحياء إلى أن تثبث براءتها، مثل شبح الأم في **السيدة ذات الرداء الأبيض** (١٩٨٨)، التي لا يمكنها الاجتماع بابنتها في الحياة الآخرة إلا بعد القبض على قاتل الابنة. وقصة الأشباح مفضلة دائماً بين مرتادي السينما، وليس من قبيل الصدفة أن أحد أنجح أفلام عام ١٩٩٩ هو **الحاسة السادسة**، الذي هو مثال ذكي جداً عن هذا الجنس يتضمن، مثل معظم الأفلام المماثلة، انعطافاً غير متوقع في الحبكة اعتبره كثير من المشاهدين نهاية مفاجئة، رغم أنه تم التمهيد له منذ البداية حين يتعرض طبيب نفسي (بروس ويليس Bruce Willis) لإطلاق النار عليه من قبل أحد مرضاه السابقين. ويفترض أن **الحاسة السادسة** هو عن محاولة الطبيب النفسي مساعدة صبي في التاسعة من العمر (هيلي جويل أوسمنت) يستطيع أن يرى الأشباح فعلاً على التأقلم مع حاسته الخاصة هذه، رغم أن لها أيضاً جانباً متعلقاً بالعالم الآخر يمكن تقديره حق قدره عند نهاية الفيلم.

ومن قصص الأشباح غير التقليدية الأخرى فيلم **الآخرون**، الذي تقع أحداثه في عزبة في نورماندي تبدو وكأنها خارجة من رواية قوطية: غابة يغلفها الضباب، وأرض لعائلة، وأوراق أشجار ميتة تلتف في دوامة حول شاهدات القبور، وبيت يبدو أنه مسكون بالشياطين أكثر مما هو مسكون بالأشباح. والسكان الوحيدون في المنزل – حسبما يبدو في الظاهر – هم أم وولداها ومدبرة المنزل وزوجها وابنتهما. وسرعان ما يظهر وجود «آخرين»، يتضح أنهم السكان الشرعيين للمنزل. ويسير فيلم **الآخرون** نحو مفاجأة تتبدى عند ذروة الفيلم وتعطي معنى جديداً لمفهوم «المطهَر»، الذي هو حسب التعاليم الكاثوليكية (ومن الواضح أن الأم كاثوليكية) المكان الذي تبقى الأرواح فيه إلى أن تتطهر من آثامها.



لاري تالبوت Larry Talbot (لون تشيني الابن .Lon Chaney Jr)،
الذي لا يقلل تحوّله من اهتمامه بالبطلة في فيلم **الرجل الذئب** (١٩٤٠).

في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، بينما كان الفيلم الغنائي الموسيقي وفيلم الغرب الأمريكي يصوَّران إما باللون الأحادي أو بالألوان، كان فيلم الرعب يصور بشكل شبه دائم بالأسود والأبيض. وفي العقد السادس، بدأ استعمال الألوان بفيلم **بيت الشمع** (١٩٥٣) و**شبح شارع مورغ** (١٩٥٤)، لكن الفيلم البريطاني **لعنة فرانكنستاين** (١٩٥٧)، أول أفلام سلسلة الرعب التي أنتجتها شركة أفلام هامر Hammer، هو الذي بدأ نزعة فيلم الرعب الملون.

على الرغم من عدم وجود تنافر بين الألوان والرعب، كما يبرهن على ذلك فيلم رومان بولانسكي Roman Polanski **طفل روزماري** (١٩٦٨) وفيلم بريان دي بالما **كاري**، فإن الألوان لا تستطيع أن تنقل عالم اللاوعي بما فيه من ظلال مثل فيلم الأسود والأبيض، الذي أيضاً يساعد أكثر على إيقاع الرعب بالإيحاء. والألوان تناسب الدم المتخثر الذي يعتبر السمة المميزة لأحدث نوع من فيلم الرعب: فيلم الضرب والطعن بالسكاكين. ومثل كل إضافة جديدة لأي جنس فيلمي، ليس فيلم الطعن بالسكاكين بلا سابقة: فهو يتحدر من **سايكو**، الذي هو فيلم رعب أصيل يحتوي على تحوّل بارع. فنورمان بيتس ذو العقدة الأوديبية يتماهى مع أمه بشكل وثيق إلى حد أنه يتقمص شخصيتها، حتى إلى درجة أنه يرتدي ملابسها ويقتل باسمها. ولا يخلو من المغزى كون نورمان لا يموت في نهاية **سايكو**، ومع مرور السنين

وتحول **سايكو** إلى فيلم كلاسيكي، ظهرت الحاجة إلى أجزاء أخرى: **سايكو، الجزء الثاني** (١٩٨٣)، و**سايكو، الجزء الثالث** (١٩٨٦)، و**سايكو، الجزء الرابع** (١٩٩٠). وطالما وجد جمهور لفيلم الرعب، فسيوجد **سايكو** من نوع ما، رغم أنه يصعب تصور أن يتفوق أي منها على فيلم هتشكوك أو حتى يساويه، كما برهنت على ذلك نسخة غَس فان سانت الجديدة من الفيلم في عام ١٩٩٨.

وتوضح الأجزاء التالية من **سايكو** تراثاً محترماً عبر العصور في أفلام الرعب، وهي أن وجود الوحش يتوقف مع توقف السلسلة. وبرغم أنه يبدو واضحاً أن فرانكنستاين يموت في نهاية فيلم **فرانكنستاين** في الحريق الذي يدمر المصنع، فإنه يُكْتَشَف في القبو في بداية **عروس فرانكنستاين**. ومع أن مصير هذا الوحش يكون الهلاك مرة أخرى في الحريق في نهاية **عروس فرانكنستاين**، فهو يبعث حياً في فيلم **ابن فرانكنستاين** (١٩٣٩) بعد أربع سنوات، ثم يجتمع مع الرجل الذئب في **فرانكنستاين يقابل الرجل الذئب** (١٩٤٣) بعد أربع سنوات أخرى من بعثه بصفة ابن فرانكنستاين.

وينطبق المبدأ نفسه على فيلم السكاكين، الذي يعتبر **يوم الجمعة الثالث عشر من الشهر** (١٩٨٠) – الذي تولّد عنه تسعة أجزاء تالية – أكثر أمثلته شعبية. والأكثر أصالة هو فيلم **عيد جميع القديسين** (١٩٧٨)، الذي ابتدع أداة في الحبكة قلدّها **يوم الجمعة الثالث عشر من الشهر** وما شابهه من الأفلام، مثل **قطار الرعب** (١٩٧٩) و**ليلة حفلة المتخرجين** (١٩٨٠)، وهذه الأداة هي تمهيد يصوّر جريمة قتل سابقة لها تأثير قوي على الحبكة.

ومثل باقي سلاسل أفلام الرعب، فإن الأفلام المشتقة من **يوم الجمعة الثالث عشر من الشهر** تنطلق من فرضية الوحش الذي لا يموت. في **يوم الجمعة الثالث عشر من الشهر**، يُقتَل مرشدان في مخيم للمراهقين، لأنهما كانا يمارسان الحب في حين كان ينبغي عليهما إنقاذ جيسون Jason الذي غرق. والقاتلة هي أم جيسون، التي تُقْتَل هي أيضاً في النهاية. وتُظْهِر الأجزاء التالية جيسون نفسه، الذي ينهض من الوحل ليتابع عمل أمه.

بالإضافة إلى التمهيد الإلزامي، يمارس فيلم السكاكين شكله الخاص من التلصص: آلة التصوير الذاتية. ففي كثير من الأحيان توضع آلة التصوير خارج نافذة، ممثلة وجهة نظر شخص ينظر من الخارج، وتميل إلى الأعلى إلى غرفة نوم، وكأن شخصاً يتجسس. كما أن فيلم السكاكين يستعمل التكوينات البعيدة عن المركز والتأطير الذي لا يشمل القاتل، بل يترك الضحية وحده ضمن الإطار. وفي حين أن فيلم السكاكين قد يكون شكلاً أقل رعباً، فإن استخدامه آلة التصوير الذاتية يستحق الاهتمام.

لكن فيلم السكاكين لا يحتكر آلة التصوير الذاتية، فهذا أسلوب مستخدم في أفلام مختلفة جداً مثل **عناقيد الغضب** و**مارني**. وما إذا كان بالإمكان اعتبار فيلم السكاكين جنساً مستقلاً أو مجرد جنس فرعي من فيلم الرعب، مثلما أن فيلم يوم الحساب هو جنس فرعي من الخيال العلمي، ليست مسألة سهلة. فالذين يفضلون إعطاءه مكانة الجنس المستقل يحتجون بأن المخرج وِس كريفن Wes Craven (**كابوس في شارع إلم**، ١٩٨٤) في ثلاثية **صرخة**، المؤلفة من **صرخة** (١٩٩٦) و**صرخة ٢** (١٩٩٧) و**صرخة ٣** (٢٠٠٠)، وضع قواعد فيلم السكاكين، وبذلك أوحى أنه يشكل جنساً قائماً بحد ذاته. وكريفن، مثل غيره من صانعي أفلام الرعب المعاصرين، يجعل من المراهقين شخصياته الرئيسية، بل في بعض الأحيان أبطالاً وبطلات، ما يعني ضمناً أن ليس جميع الضحايا من الكبار.

وكما أن الفيلم الأسود والفيلم الغنائي الموسيقي يتمتعان بملامح معينة تميزهما كجنسين، كذلك لفيلم السكاكين ملامحه المميزة: آلة التصوير المتلصصة، والمراهقين المتعرضين للإرهاب، والمتحدث على الهاتف المضطرب العقل، وقطوع سريعة تتخللها أصوات منذرة بالشؤم، وممارسة الجنس كتمهيد للموت، وموسيقى مخيفة من نوع شبيه بالصدى، والظهور المفاجئ لإحدى الشخصيات عند نافذة أو باب، وفلسفة «كل شخص مشتبه به»، وجريمة حدثت قبل الأحداث الرئيسية، وحمام الدم عند ذروة الحدث، والأم الميتة التي يتعرض أولادها لعواقب آثامها، ولاعب دور الوحش الذي لا يموت والذي يتخذ شكل القاتل أو القتلة، الذين بعد فنائهم الظاهر ينهضون على أقدامهم للقيام بهجوم أخير.

وما يميز ثلاثية كريفن عن أفلام السكاكين مثل **عيد جميع القديسين** و**ليلة حفلة المتخرجين** – الذي تبعه أربعة أجزاء – هو إدراكها لذاتها، فلا تعكس أفلام الثلاثية معرفة كريفن بتقاليد أفلام السكاكين فحسب، بل معرفة الشخصيات بها أيضاً. إذ يبدو أن المراهقين في **صرخة** قد شاهدوا جميع أفلام الرعب على الإطلاق. فهناك إشارات لأفلام مثل **كابوس في شارع إلم** و**طارد الأرواح الشريرة** (١٩٧٣) و**سايكو** و**صمت الحملان** (١٩٩١) و**ليلة حفلة المتخرجين**، وهذه مجرد بضعة أمثلة. والضحية الأولى (درو باريمور Drew Barrymore) تتعرض للإرهاب من قبل شخص يطاردها على الهاتف، ويستجوبها بسؤالها – من بين أسئلة أخرى – عن هوية القاتل في فيلم **يوم الجمعة الثالث عشر من الشهر**، ويظهر فيلم **فرانكنستاين** على الشاشة في متجر محلي لبيع أفلام الفيديو، وفي النهاية التي تُشْهَر فيها السكاكين، تعرض الشاشة فيلم **عيد جميع القديسين**. ويصف العاشقان المراهقان بيلي لوميس وسيدني برسكوت Billy Loomis and Sidney Prescott (سكيت ألريتش ونيف كامبل Skeet Ulrich and Neve Campbell) علاقتهما بمصطلحات تصنيف الأفلام (R, PG-13)، وفي وقت لاحق يقول لوميس لسيدني إن الحياة هي «فيلم واحد كبير، ولكنك لا تستطيعين اختيار جنسك الفيلمي». ويتضح أن معرفة لوميس لا تقتصر على الأفلام، فهو يعرف أشياء كثيرة عن والدة سيدني، التي اغتصبت وقُتِلت قبل عام. ولكن كما يعلق عاشق أفلام الرعب راندي ميكس Randy Meeks (جيمي كنيدي Jamie Kennedy)، في أفلام السكاكين، كل شخص مشتبه به، و«الجنس يعني الموت»، وخاصة الجنس المصنّف R.

مثلما أن فيلم **صرخة** يدرك أنه فيلم من أفلام السكاكين، تعيش الشخصيات فيه سيناريو فيلم سكاكين وفي بعض الحالات تعرف ذلك، فإن **صرخة ٣** يدرك أنه الجزء الأخير من ثلاثية. في **صرخة ٢**، تصوّر أحداث فيلم **صرخة** في كتاب يصل إلى قائمة أكثر الكتب مبيعاً، اسمه «جرائم قتل وودزبورو»، ويُصنع فيلم مبني على الكتاب اسمه «طعنة»، يلقى رواجاً شديداً بحيث تتولد عنه ثلاثية خاصة به. ويدور فيلم **صرخة ٣** عن صنع فيلم «طعنة ٣»، الذي هو مثل **صرخة ٣** آخر أفلام الثلاثية. ومع نهاية **صرخة ٣**،

ندرك أننا شاهدنا ما سيكون «طعنة ٣» لو قدّر لهذا الفيلم أن يصنع فعلاً. بل إن إحدى شخصيات **صرخة ٣** تبيّن متطلبات النهاية الثلاثة: إطلاق النار على قلب القاتل غير ناجع، باعتبار أن جسمه المثقّب بالرصاص سيستمر في الترنح إلى الأمام؛ وكل شخص سيموت، بمن فيهم من نفضل بقاءهم أحياء؛ وأخيراً «سيعود الماضي كي يعض مؤخرتك».

إن ثلاثية كريفن تُسَهِّل تحديد بعض خصائص فيلم السكاكين، وهذا بدوره يتيح لنا فهماً أفضل للجنس الرائج الذي ينتمي هذا النوع إليه، ألا وهو فيلم الرعب.

فيلم الخيال العلمي

يقول أحد خبراء الخيال العلمي إنه «لا توجد حدود واضحة بين الخيال العلمي وأجناس مثل الخيال(*) والرعب»(١). وليس هذا القول مستغرباً، على اعتبار أن الأجناس، كما رأينا، تتداخل وتشترك في التقاليد في كثير من الأحيان. وفي حين أن فيلم الغرب الأمريكي وفيلم الجريمة يصوران كلا جانبي القانون (تطبيقه والخروج عليه)، فإن التسميات تختلف: قطاع طرق في أحد الجنسين ومجرمون في الآخر، ورجال قانون في أحدهما وشرطة في الآخر. المواضيع المستقبلية والخيال والسفر عبر الزمن وموضوع الغزو شائعة في الخيال العلمي. لكن ما يطلق أحد النقاد عليه لقب رعب، قد يسميه ناقد آخر خيالاً علمياً. في كتاب **الخيال العلمي في السينما**، يصنف جون باكستر John Baxter فيلم **الطيور** ضمن أعمال الخيال العلمي رغم أنه ليس فيلماً مستقبلياً ولا خيالياً.

(*) أي ما يسمى الفانتازيا. (المترجم)

(١) وليام جونسون، «رحلة في الخيال العلمي»، في **تركيز على فيلم الخيال العلمي**، تحرير وليام جونسون.

William Johnson, "Journey into Science Fiction," in *Focus on the Science Fiction Film*, ed. William Johnson (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1972), 1.

ولكن **الطيور** يدور حول غزو، وهو ليس غزو كائنات من المريخ، بل غزو طيور قاتلة. والغزو يوحي بالخيال العلمي، وموضوع التحول الذي يجعل مخلوقات لطيفة تتحول إلى عدائية يوحي بالرعب. وإحدى الحالات الشاذة الأخرى هي فيلم **التردد** (٢٠٠٠)، الذي هو شكل مختلف من فيلم الالتواء الزمني، فيه عناصر من الفيلم المثير الذي يتناول الأمور الخارقة للطبيعة ومن الفيلم المدرّ للدموع، وتقع أحداثه في فترتين زمنيتين: ١٩٦٩ و١٩٩٩. في عام ١٩٦٩، تلتهم النيران رجل إطفاء (دنيس كويد Dennis Quaid)، وفي ١٩٩٩ يكتشف ابنه (جيمس كافيزل James Caviezel) أثناء اللعب بجهاز راديو والده أنه يستطيع الاتصال بأبيه، ما يغير القدر.

من الصعب تصنيف فيلمي **الطيور** و**التردد**، لكن من السهل التعرف على بعض الأفلام على أنها أفلام خيال علمي. فمن النادر الخلط بين الأفلام الطوباوية والخيالية وأفلام يوم الحساب، وكذلك الأفلام التي تدور حول السفر في الفضاء والكواكب المتحاربة، وأي شيء آخر غير الخيال العلمي.

تلعب الكائنات غير البشرية، التي كثيراً ما تكون قادمة من خارج الكرة الأرضية، دوراً رئيسياً في الخيال العلمي، كما أنها مجموعة متنوعة، وتختلف أيضاً في مواقفها تجاه البشر. فبينما تسعى بعض هذه الكائنات إلى تدمير كوكب الأرض، كما تفعل في فيلم **حرب العوالم** (١٩٥٣)، ليست جميعها غدارة. فبعضها يأتي بتحذيرات لمساعدة الجنس البشري، كما في فيلم **اليوم الذي توقفت فيه الأرض عن الحركة** (١٩٥١)، والبعض الآخر لتنوير البشر حول طبيعة الكائنات الغريبة (الفضائية) على أمل بناء جسر «بيننا» و«بينها» كما في **مواجهات قريبة من النوع الثالث**، وهناك أيضاً البعض الذين يأتون لاستعمال موارد الأرض لأغراضهم الخاصة، كما في فيلم **هذه الأرض الجزيرة** (١٩٥٥). والكائنات الفضائية في فيلم **أتت من الفضاء الخارجي** (١٩٥٣) لا تقصد أي أذى، فكل ما تريده هو إصلاح سفينتها الفضائية.



روي نيري Roy Neary (رتشارد دريفوس Richard Dreyfuss)
يلتقي الوجه الآخر في فيلم ستيفن سبيلبرغ **مواجهات قريبة من النوع الثالث** (١٩٧٧).

ويمكن أن تمثّل الكائنات نفسها أشكالاً مختلفة من الحياة: الحياة النباتية في **الشيء** (١٩٥١)، والحياة المائية في **الكائن الخارج من البحيرة السوداء** (١٩٥٤) و**انتقام الكائن** (١٩٥٥)، وكتلة بروتوبلازمية في **القطرة** (١٩٥٨)، والطيور في **المخلب العملاق** (١٩٥٧)، والحشرات مثل العناكب في **العنكبوتة الذئبية** (١٩٥٥) والجراد في **بداية النهاية** (١٩٥٧) والنمل في **هم!** (١٩٥٤).

وفي كتاب **تصديق ما يُرى**، يطرح بيتر بيسكايند مقولة أن من الممكن تصنيف الخيال العلمي على أساس أقصى طرفيه السياسيين، اليمين واليسار[١]. في الخيال العلمي المحافظ، يظهر العِلْم والحكومة الاتحادية والمؤسسة العسكرية على أنها أشياء خيرة، فالعِلْم ينجح في تدمير الكائنات الفضائية في فيلمي **أتت من تحت البحر** (١٩٥٥) و**الشيء**. أما الخيال العلمي الليبرالي فهو إما يصوّر العِلْم والحكومة

---

(١) بيتر بسكايند، **تصديق ما يرى: كيف علمتنا هوليوود أن نتوقف عن القلق ونحب العقد السادس من القرن العشرين.**

Peter Biskind, *Seeing Is Believing: How Hollywood Tought Us to Stop Worrying and Love the Fifties* (New York: Pantleon Books, 1983), 102-159.

الاتحادية والمؤسسة العسكرية على أنها غير فعالة أو ينتقد طرقها. في فيلم **تزوجتُ وحشاً من الفضاء الخارجي** (١٩٥٨)، ليست الحكومة هي وسيلة الخلاص، بل يأتي الخلاص عن طريق كلب. وفي الخيال العلمي المحافظ، لا تمتلك الكائنات الفضائية أية صفات إيجابية، أما في الخيال العلمي الليبرالي فهناك تعاطف في الصورة التي يصورون بها. وفي فيلم **حكة السبع سنوات** تعلق الفتاة (مارلين مونرو) على كونها تأثرت كثيراً بفيلم **الكائن الخارج من البحيرة السوداء**. وفي **مواجهات قريبة من النوع الثالث**، حين تعلم الحكومة أن سفينة فضاء غريبة ستصل إلى منطقة برج الشيطان في وايومنغ، تضع خطة خبيثة لإخلاء المنطقة، مسببة مصاعب هائلة للسكان. وهذا هو المبدأ المكيافيلي الذي يقول إن الغاية تبرر الواسطة: اكتشاف ما تتويه الكائنات الفضائية، ولو كان معنى ذلك خداع الشعب. ولا أحد يفكر بتاتاً باحتمال أن تلك الكائنات قد تكون قادمة بغرض سلمي. وفي فيلم **مطارد النسخ الصنعية** (١٩٨٢) يستولي الأشخاص الآليون على كوكب الأرض.

كلا فيلمي **بليزنتفيل** *Pleasantville* (١٩٩٨) و**رجال إكس** (٢٠٠٠) ليبراليان إلى حد صارخ. في الأول يتوقع ديفيد (توبي مكغواير Tobey McGuire) أن يجلس في بيته ويشاهد إعادة عرض طويلة لمسلسل فكاهي تلفزيوني بالأسود والأبيض، اسمه «بليزنتفيل». وتريد أخته جنيفر Jennifer (ريس وذرسبون Reese Witherspoon) مشاهدة برنامج آخر. وحين ينكسر جهاز التحكم عن بعد أثناء جدالهما يظهر أخصائي تصليح على الشاشة ويعرض عليهما جهازاً جديداً، وهذا الجهاز يحملهما إلى بلدة بليزنتفيل نفسها، وهي مجتمع بالأسود والأبيض (حرفياً)، وفيه اللون دليل على الفردية، ولذلك فهو مثير للشبهات. ومع مرور الوقت، يُدخِل الأخ وأخته طرقاً جديدة في التفكير، ويجد الذين يعتنقون الفلسفة الجديدة الألوان تدخل لا في حياتهم فقط بل في أنفسهم، إذ تمتلئ وجوههم بها. ومن الطبيعي أن البعض يشعرون أن الألوان مخرِّبة، لكن في النهاية تتغلب الروح الليبرالية، وتصبح بليزنتفيل مكاناً أكثر «تلوناً»(١).

---

(١) أنا مدين بهذه الملاحظة لروبرت سبرتش Robert Sprich، أستاذ الأدب الإنجليزي في كلية بنتلي Bentley.

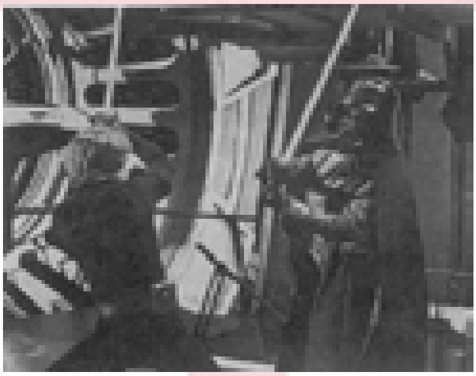
ويجد المختلفون جينياً في فيلم **رجال إكس** – وهم رجال ونساء موهوبون «مختلفون» اختلافاً متأصلاً في طبيعتهم – أن حقوقهم المدنية مهددة من قبل عضو في مجلس الشيوخ بالغ التطرف ومتحامل عرقياً. وتتحدد خطوط المعركة، فالشرير ماغنتو Magneto (إيان مكيلين Ian McKellen) مستعد للجوء للعنف، بينما يفضل الأستاذ زافيَر Xavier المعتدل المقاومة غير العنيفة، التي لا تستبعد إظهار قوة المختلفين جينياً. ويضطر عضو مجلس الشيوخ إلى التراجع، وتنتصر فلسفة زافير، التي تعكس فلسفة مارتن لوثر كينغ الابن.

توجد الكائنات من النوع الموجود في **رجال إكس** بكثرة في كلا فيلمي الرعب والخيال العلمي، فكيف نميز أحد الجنسين عن الآخر؟ الطريقة الأساسية هي تحديد أدوار العِلْم (بما فيه التقنية)، والزمن (ماضٍ / حاضر / مستقبل)، والتجارب (فردية، محلية، عالمية) في الفيلم.

وفي حين أن كلا فيلمي الرعب والخيال العلمي لا يعكسان صورة عالم الواقع، يحاول الخيال العلمي أن يعكسه من خلال التعامل مع حدود العِلْم الحقيقي. وينزع فيلم الرعب إلى تجاوز التفاصيل المحددة. ففي **عروس فرانكنستاين**، لا نعلم قط كيف يقلِّص الدكتور بريتوريوس Pretorious الكائنات البشرية إلى حجم المصغّرات. ومن جهة أخرى، في **الدكتور سايكلوبس** *Dr. Cyclops* (١٩٤٠)، نعلم أن العالم الفيزيائي يخلق أقزامه بتعريض البشر للإشعاع النووي. ولأن العِلْم هو نقطة انطلاق الفيلم، نميل إلى اعتبار **الدكتور سايكلوبس** فيلم خيال علمي.

ويمكن للخيال العلمي إما أن يعكس الحاضر أو يستدعي المستقبل. ومن السهل التعرف على الفيلم المستقبلي. وعادة المستقبل الذي تصوره هذه الأفلام مثير للقلق، كما في **الأشياء القادمة** (١٩٣٦)، إن لم يكن شبيهاً بالكوابيس، كما في فيلم فريتز لانغ **المدينة الكبرى** (١٩٢٦). ويشكل فيلم السفر عبر الزمن، الذي يتنقل المسافرون فيه عبر الزمن إما إلى الماضي أو إلى المستقبل، حالة خاصة، إذ يمكن للمرء أن يطرح مقولة أن الخيال ليس هو المصطلح الصحيح إلا إذا كان هناك دور فعلي للعِلْم (مثل بناء آلة زمن في فيلم **آلة الزمن**، ١٩٦٠). في فيلم **ساحة بيركلي** (١٩٣٣)، يتم نقل بيتر

ستانديش Peter Standish (ليزلي هوارد Leslie Howard) إلى عصره المفضل، وهو القرن الثامن عشر. وستانديش لا يجد أية صعوبة في انتقاله، فهو لايفعل سوى الدخول في إحدى اللوحات.



الخيال العلمي كأسطورة في فيلم **عودة الجِداي** (١٩٨٣): المواجهة بين الخير والشر: لوك سكايووكر Luke Skywalker (مارك هاميل Mark Hamill) ودارث فيدر Darth Vader (ديفيد براوز David Prowse).

في كثير من الأحيان لا يكون مدخل الخيال العلمي إلى الحاضر مبسّطاً. وفي العقد السادس من القرن العشرين وظّفت أفلام الخيال العلمي اثنين من مخاوف أمريكا الرئيسية: الصحون الطائرة والقنبلة الذرية. وقد نتج عن إمكانية الحياة خارج كوكب الأرض أحد أفضل أفلام الخيال العلمي في تلك الفترة، وهو فيلم دون سيغل **غزو خاطفي الأجساد**، الذي تهبط فيه الكائنات الفضائية في بلدة في كاليفورنيا وتستحوذ على سكانها بطريقة فذة من التحوّل، إذ توضع أكياس بيوض تحت أسرّة السكان، فتمتص شخصياتهم وتتركهم كمحاكاة ساخرة للمخلوقات البشرية. وكانت المعاني الضمنية للفيلم بعيدة المدى، فالكائنات الفضائية تهدد الجنس البشري بشكل فريد من الانقراض: انقراض الشخصية البشرية. وقد أطلق الخطر على الحضارة الذي مثلته القنبلة الذرية عدداً كبيراً من أفلام الخيال العلمي التي تخيلت نتائج الانفجارات الذرية: كائنات مختلفة جينياً على شكل نمل عملاق، أو مخلوقات أخرجت من مكامنها في أعماق المحيطات، أو بشر تحولوا إلى فولاذ.

في العقد الخامس من القرن العشرين لم يكن الكثيرون سيستوعبون فكرة حاسوب يتحول إلى شرير. ولكن في عام ١٩٦٨، دخل اسم هال HAL، الحاسوب الخالي من العاطفة في فيلم **٢٠٠١: رحلة فضائية،** في قاموس الأفلام، حيث انضم إلى أسماء لا تنسى مثل ريك بلين Rick Blaine في **كازابلانكا** ورِت بتلر Rhet Butler في **ذهب مع الريح.**

في العقد الثامن، انعطف فيلم الخيال العلمي انعطافاً مثيراً للاهتمام. فخطر القنبلة الذرية تكاثر وأصبح خوفاً من الدمار النووي. وبما أن ت. س. إليوت علّق بأن "الجنس البشري لا يستطيع أن يتحمل قدراً كبيراً من الواقع، فإن جورج لوكاس George Lucas في **حرب النجوم** (١٩٧٧) دمج الخيال العلمي – الذي لم يكن في الأصل جنساً نقياً – ليس بالرعب بل بالمغامرة. ولم تكن النتيجة نزعة إلى الهرب بلا تفكير، بل عودة إلى الأسطورة في أقدم مراحلها: قصة خرافية أو حكاية كالحلم فيها شخصيات مألوفة بدلاً من الأفراد: أبطال وأميرات وأشرار وأنصاف بشر وكائنات غير بشرية وبشر يشبهون الحيوانات وحيوانات تشبه البشر، من نوع قابلناه مرات عديدة من قبل في أحلامنا. في ثلاثية **حرب النجوم** الأصلية، تشمل الشخصيات لوك سكايووكر النقي القلب، والأميرة العذراء ليا Leia، والشرير دارث فيدر، ويودا Yoda البالغ من العمر تسعين عاماً، والشيخ الجليل أوبي وان كنوبي Obi-Wan Kenobi، والووكي تشوباكا Chewbacca the Wookie، والهَت جابا Jabba the Hut الغدار، والحرس الغاموري Gamorrean الشبيهين بالخنازير، والأدميرال أكبر Ackbar الشبيه بالزواحف، والإنسانين الآليين المحببين C3-PO وR2-D2.

ومساهمات ستيفن سبيلبرغ في هذا الجنس الفيلمي هي على القدر نفسه من الأهمية. ففي حين أضاف لوكاس للخيال العلمي المغامرة وشكلاً خالياً من النقد، أعطى سبيلبرغ لهذا الجنس طابعاً إنسانياً. ففيلم **مواجهات قريبة من النوع الثالث** يصوّر أشخاصاً حقيقيين: رجلاً وامرأة وطفلاً، وتعكس استجابة الطفل للكائنات الفضائية فلسفة الفيلم. فالطفل والشخصيات

الطفولية في الفيلم لا تخاف من الكائنات الفضائية. وسبيلبرغ يتبنى فكرة هدم الجدار الذي يفصل مجموعة عن أخرى، وعرقاً عن آخر، والمخلوقات البشرية عن القادمين من خارج الأرض. وتلك الكائنات تأتي بالحب، وهذا يعني أن من الممكن لنا أن نتعلم منهم. ويكون البشر الذين يعودون إلى كوكب الأرض عند نهاية **مواجهات قريبة** قد تغيروا إلى الأفضل. ومثال ذلك أن مخلوقاً بشرياً –وهو مرة أخرى طفل– يتعلم من كائن فضائي في فيلم **إي تي: القادم من خارج الأرض.**

وعلى نحو مماثل، في فيلم **إيه آي: الذكاء الاصطناعي،** تعطي الكائنات الفضائية – التي وحدها تبقى حية في عالم متجمد بعد أن ينقرض الجنس البشري – فرصة لديفيد، الإنسان الآلي الطفل، أن يجتمع بأمه من جديد، ولو ليوم واحد. وفي فيلم **تقرير الأقلية (٢٠٠٢)**، وهو فيلم مستقبلي تقع أحداثه عام ٢٠٥٤، يكون مستوى الجريمة في واشنطن العاصمة قد انخفض بمقدار تسعين بالمائة، لأن منظمة تدعى «قبل الجريمة» تستفيد من المعرفة المسبقة التي يملكها ثلاثة «مستبصرين»، وهم مخلوقات فريدة تستطيع أن ترى جريمة قتل قبل أن تحدث. والمستبصرون يشبهون كائنات سبيلبرغ الفضائية، باعتبار أنهم «آخرون» بكل معنى الكلمة. وحين يرى اثنان من المستبصرين جريمة قتل يفترض أن رئيس منظمة «قبل الجريمة» (توم كروز Tom Cruise) سيرتكبها، فإن المستبصرة الثالثة (سمانثا مورتون Samantha Morton) تمكِّنه من إثبات براءته وكشف أن مؤسس المنظمة قاتل.

وينظر فيلم سبيلبرغ **حرب العوالم** (٢٠٠٥) نظرة إلى الكائنات الفضائية مختلفة تماماً. فعلى نقيض الكائنات في فيلم **مواجهات قريبة،** لا تمتلك الكائنات في هذا الفيلم أية صفة لطيفة أو حميدة، بل هي تنوي تدمير كوكب الأرض. والفيلم هو محاولة لتحديث رواية هــ. ج. الكلاسيكية من خلال استحضار رابطة مع الحادي عشر من أيلول وحرب العراق. فالكائنات الفضائية قد شكلت «خلايا نائمة» حفرت جحوراً تحت الأرض وبقيت فيها إلى حين تصبح مستعدة للخروج وتحدث الخراب والدمار في المدن. واللمحة الوجيزة

التي تتاح لنا لرؤية أحد الكائنات الفضائية في النهاية توحي بعرق من المخلوقات الغريبة القبيحة تنعكس طبيعتها الخبيثة في مظهرها. وبالتذكير بالحادي عشر من أيلول لم يكن من الممكن لسبيلبرغ أن يضع الكائنات الفضائية في موضع متعاطف. و**الخيال العلمي**، مثل أي تسمية أخرى، هو مصطلح مرن يمكن أن ينطبق بشكل متساوٍ على الأفلام المستقبلية وأفلام يوم الحساب وأفلام العلماء المجانين وأفلام الكائنات القادمة من خارج كوكب الأرض، وأفلام مثل فيلم سبيلبرغ **حرب العوالم** تجمع نوعين: يوم الحساب والقادمون من خارج الأرض.

نادراً ما يكون الفيلم المستقبلي متفائلاً، فهو بصورة عامة لا يقدم عالماً طوباوياً بل عالماً نقيضاً له. وفيلم **الأشياء القادمة** يتصور عالماً بلا حرب، لكنه يخضع للدكتاتورية الجماعية. وفور أن بشرت القنبلتان اللتان ألقيتا على هيروشيما وناغاساكي بالعصر النووي، كانت هوليوود مستعدة. فمنذ العقد السادس من القرن الماضي، ظهرت أفلام تقول ضمناً إن الدمار النووي احتمال بارز. وفي فيلم آرتش أوبولر Arch Oboler **خمسة** الذي قلما يعرَض، يبقى خمسة أشخاص على قيد الحياة بعد حرب نووية. ولا يمنح فيلم **على الشاطئ** أي أمل على الإطلاق للذين يبقون أحياء. وفيلم **اليوم الذي اشتعلت فيه النيران بالأرض** (١٩٦١) هو كابوس عن الحرب الباردة يدور حول مواجهة محتملة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي. والنسختان السينمائيتان من رواية جورج أورويل George Orwell **١٩٨٤** – الأولى في عام ١٩٥٦ والثانية في ١٩٨٤ – تصوران عالماً يخضع باستمرار للمراقبة والالتزام. ومع أن فيلم سبيلبرغ **حرب العوالم** ينتهي بزوال الكائنات الفضائية، لكنه أيضاً يركز على الخراب الذي سببوه. هل إعادة البناء ممكنة؟ بالنسبة إلى سبيلبرغ ما يبدو ذا أهمية هو أن أباً كسولاً (توم كروز) يصل بأولاده إلى شاطئ السلامة. ومن المحتمل أنه إذا وجد آباء وأمهات يؤمنون بمستقبل لأولادهم، بغض النظر عما ينذر به المستقبل أو يبشر به، فقد يوجد أمل للجنس البشري.

توجد حقيقتان مهمتان يجب تذكّرهما حول الأجناس:

الأجناس لا تموت أبداً. قد يبطل الاهتمام بأحد الأجناس لفترة من الزمن أو قد يعيد تشكيل نفسه. وحين يعود إلى الظهور، قد يبدو وكأنه شيء مبتدع جديد كلياً، في حين أنه في الحقيقة «نبيذ قديم في زجاجة جديدة». كل ما يحدث هو أن الفيلم يعكس تقاليد الجنس الفيلمي، وفي الوقت نفسه أعراف عصره، أي اللغة والقيم والأخلاق. في عام ١٩٣٧، مجرد فكرة استخدام لغة عنيفة في ملهاة غريبي الأطوار مثل **الحياة السهلة** كانت غير واردة نهائياً، وفي ١٩٩٩، صُنِّف فيلم **هضبة نوتنغ**، الذي هو ملهاة من ذلك النوع، PG-13 بسبب اللغة المستعملة فيه. مع أن الفيلم التزم بتقاليد ملهاة الغريبي الأطوار بالإضافة إلى كونه منتجاً من منتجات عصره.

كما لا يمكن تصنيف البشر ضمن فئات محددة، كذلك الأمر بالنسبة للأجناس. فجميعنا نوضع في فئات بطريقة أو بأخرى، ربما على أساس العرق أو الجنس أو الانتماء الإثني أو السن أو الوضع العائلي أو التوجه الجنسي أو الدين. وهذا لا يعني أن المخلوقات البشرية لا يمكنها أن تسمو فوق حدود التصنيف. والشيء نفسه صحيح عن الأفلام. فما لم يُحَدَّد أن فيلماً معيناً ينتمي إلى أحد الأجناس ولا ينتمي لغيره، الأفضل أن نقول إن فيلماً ما يمثّل جنساً معيناً، لكنه مع ذلك يحتوي عناصر من أجناس أخرى. وعلى سبيل المثال، فإنه من المستحيل تصنيف أكثر الممثلين إثارة للاهتمام ضمن فئات محددة مثل الجنس (من حيث الأنوثة والذكورة). من الواضح أن مريل ستريب أنثى وجاك نيكلسون ذكر. لكن يبدو أن كلاً منهما ينتمي إلى نوعه الخاص («ستريب»، «نيكلسون») بخصائصه الفريدة، ما يمكننا من الحديث عن «أداء من طراز ستريب» أو «دور من طراز نيكلسون». والقول إن كاثرين هيبورن أنثى هو قول ما هو واضح، والقول إن أسلوب أدائها لا يُعَرَّف حسب جنسها («أنثوي») بل حسب

شخصياتها الخاصة المستعصية على التقليد («هيبورن») يمكننا من إبداء ملاحظات مثل «كيت بلانشت Cate Blanchett ممثلة تتبع تراث هيبورن» أو «كيرا نايتلي Keira Knightley في **كبرياء وتحامل** (٢٠٠٥) توحي بكاثرين هيبورن شابة».

تعمل الأجناس بالطريقة نفسها. فكِّر بالجنس الفيلمي كمقبض يمكنك أن تمسك بنوع معين من الأفلام. وحين تفهم الأجناس المختلفة، يمكنك أن ترى كيف أن أحد الأفلام ينتمي على نحو أصح لهذا الجنس وليس لذاك، لكن لا يزال فيه ملامح من الجنس الآخر، أو ربما من عدة أجناس أخرى. مثال على ذلك أن شركة فورد تنتج عدة أنواع من السيارات. واسمياً سيارة إسكورت Escort هي من سيارات فورد، وبالتحديد هي فورد إسكورت. وعملياً هي إسكورت وحسب. و**البعض يفضلونه صاخباً** هو بصورة رئيسية ملهاة هزلية، وهو ينتمي إلى الجنس الفرعي من الفيلم الهزلي الذي هو ملهاة ارتداء ملابس نسائية. ويمكن أيضاً اعتباره من نوع ملهاة الغريبي الأطوار، مضافاً إليه موسيقى، ولا يجب أن ننسى الملهاة الرومانسية التي ينتمي إليها أيضاً. ولكن ما هو فيلم **البعض يفضلونه صاخباً** في جوهره؟ فيلم هزلي كلاسيكي. تذكَّر أن كلمة **مهزلة** مشتقة من الكلمة اللاتينية التي تعني «الحشو». ويمكن تضمين الكثير من العناصر من أجناس أخرى في الفيلم الهزلي، كما يمكن تضمينها في أي نوع من الأفلام. وفي النهاية، تختفي المكونات ضمن المزيج، والنتيجة هي عمل فني.

الفصل السادس

النص التحتي للفيلم

كم مرة قرأتَ فيها قصة أو شاهدتَ فيلماً وشعرت ان هذه القصة أو الفيلم ليسا كما يبدوان تماماً؟ إن الكثيرين من الطلاب الجامعيين في السنة الأولى يقرؤون قصة «أرملة إفيسوس Ephesus»، وهي حكاية من كتاب بترونيوس Petronius **ساتيريكون** *Satyricon*، الذي كُتب في القرن الأول الميلادي. في هذه القصة، تشعر امرأة بأن موت زوجها قد حطمها، بحيث لا تستطيع أن تضرب على صدرها أو تمزق شعرها، كما تتطلب طقوس الحداد القديمة. بدلاً من ذلك، تتوجه بصحبة خادمتها إلى القبر الموجود تحت الأرض الذي توجد فيه جثة زوجها. ويلاحظ وجودَها جنديٌ يحرس موقعاً قريباً للصلب ليمنع إنزال الأجساد من على الصلبان، ويدخل إلى القبر، ويستشهد لها بأبيات لفرجيل Virgil، وفي النهاية يتمكن من إقناعها. وحين يختفي جسد من أحد الصلبان، يخشى الجندي أن إهماله سيؤدي إلى خسارته لعمله. ولكن بعد ثلاث ليال متعاقبة من ممارسة الحب، تعرض أرملة إفيسوس عليه أن يأخذ جثة زوجها كبديل مناسب.

ما تم تلخيصه هنا هو حبكة القصة، التي تتألف من وضع (أرملة في حداد)، وتعقيد في الوضع (ظهور الجندي)، وحل (إبدال جثة أحد المجرمين بجثة الزوج). لكن قصة كلاسيكية مثل «أرملة إفيسوس» لا يمكن تقليصها إلى خط قصتها. ففي كل حكاية تستحق الدراسة، أكانت عملاً قصصياً أم فيلماً،

يوجد **نص تحتي**(*) (خلف السطور)، وهو بنية معقدة وراء الحكاية تتألف من التداعيات المختلفة التي تثيرها الحكاية. وبعبارة أخرى، يوجد معنى سطحي ومعنى أعمق. وتتمتع قصة «أرملة إفيسوس» بظُرْف سطحي لا يستطيع إخفاء السخرية الكامنة وراء السطور. المعنى السطحي هو أن الحب يقهر كل شيء، أما المعنى الأعمق، أو الضمني، هو أن الحب يقهر العاشقين، إذ يولد فيهما عاطفة قوية إلى درجة أنهما لا يجدون غضاضة في النوم ثلاث ليال متعاقبة إلى جانب جثة. والفيلم أيضاً فيه نص تحتي، أو **حكاية تحتية**، أي حكاية موجودة ضمن عالم الفيلم لا يمكن إيجازها مثلما توجز الحبكة. ويمكنك النظر إلى الحكاية التحتية كشيء يشبه النواة المغلقة بالصَدفة. الصدفة هي الحبكة. لكن كي تصل إلى مستوى أعمق عليك أن تفتح الصدفة لتجد النواة، التي هي لب الفيلم. إذا طُلِب منك أن تلخص حبكة فيلم **ظل من الشك**، قد تقول: «يدور الفيلم حول قاتل يرتكب سلسلة من الجرائم ويختبئ في بيت أخته في كاليفورنيا، حيث تكتشف ابنة أخته تدريجياً أنه «قاتل الأرامل الطروب». لكن إذا أردت فتح صدفة الحبكة لتفحص النواة، فإنك ستتناول الفيلم على مستوى أعمق أو على مستوى النص التحتي. في هذه الحالة، قد تقول شيئاً من هذا القبيل: «فيلم **ظل من الشك** هو دراسة في الازدواجية: النفسين العلنية والسرية، النفسين الداخلية والخارجية، الجانبين المظلم والمشرق (أو الجانبين الخير والخبيث) من النفس، والوجهين المدرِك واللاشعوري من النفس. فالخال وابنة أخيه هما صورة في المرآة كل منهما للآخر، وهما يشتركان في الاسم الأول نفسه: تشارلي. والخال تشارلي وأخته إِما Emma يرتبطان بعلاقة حميمة ليست شائعة. إِما في الواقع أقرب إلى أخيها مما هي لزوجها جو Joe، الذي هو أقرب إلى صديقه هيرب Herb مما هو لزوجته. ويشترك جو وهيرب في حبهما

(*) في الأصل subtext، وتعني «معنى خفياً أو أقل وضوحاً»، لذلك فكّرتُ في استخدام عبارة «المعنى الضمني» أو «وراء السطور» لترجمة المصطلح، لكن حين يتحدث الكاتب عن التداعيات، وخاصة الموسيقية منها، فإن العبارتين تصبحان مضللتين أو بلا معنى، لذلك عدت وترجمت المصطلح حرفياً (sub = تحت، و text = نص). (المترجم)

لقضايا جرائم القتل الشنيعة. والأخت هي الجانب المشرق أو الخير من أخيها، الذي هو بدوره جانبها المظلم. ويبدو الخال تشارلي رجلاً مهذباً سريع البديهة تميل إليه النساء الأكبر سناً بشكل خاص. لكن الخال تشارلي الحقيقي يقتل النساء الثريات، اللواتي لا يشعر تجاههن سوى بالازدراء، لأنه يعتبر أن حياتهن عديمة الفائدة. ويصل محققان سريان إلى سانتا باربرا معتقدين أن القاتل موجود فيها. ويأخذ الخال تشارلي ابنة أخته إلى حانة رخيصة تدعى «حتى [الساعة] الثانية». ومع موت خال تشارلي الصغيرة، تبقى هي مع واحد من المحققين السريين. فالتخلص من الخال تشارلي يُبرز أخيراً ثنائياً صحيحاً وسليماً: عاشقاً ومعشوقة. إن **ظل من الشك** هو في الحقيقة عن أقسام النفس».

والأفلام نفسها لها طبيعة مزدوجة. فهناك الفيلم الذي يعرض **على** الشاشة والفيلم الذي يعرض **من** الشاشة. بعبارة أخرى، الفيلم هو كلا نتيجة التعاون بين المخرج والكاتب والممثلين والفنيين ونص يخوض المشاهدون تجربته بطريقتهم الخاصة. والوضع مشابه لوضع رواية قد نشرت لتوها. قبل النشر روجعت ونقِّحت، والآن هي بانتظار القراء. النص موجود، لكن لا بد أن يجد القراء والمراجعون والدارسون طريقهم الخاص إليه. وحين يفعلون ذلك، يدخلون الحكاية التحتية ويخوضون تجربة النص على نحو أعمق، إذ يعثرون على مستويات من المعنى في الرموز وأنساق الصور والإشارات إلى أعمال أخرى، وكلها أمور لا يمكن اكتشافها إلا بالقراءة الحساسة.

والحكاية التحتية للفيلم، أو نصه التحتي، هي نتيجة التداعيات التي نتعرض لها أثناء الفيلم، التي يمكن مقارنتها بالمستوى الرمزي أو المجازي في الأدب. قد يقول الأستاذ في مقررٍ للأدب إن مؤلَّف دانتي **الجحيم** هو **حرفياً** عن هبوط رجل إلى دوائر جهنم التسع، و**رمزياً** هو عن رجل يحاول ترتيب حياته من خلال تخيّل ما ينتظره في الحياة الآخرة. وقد يطرح أستاذ آخر مقولة أنه برغم أن قصيدة روبرت فروست Robert Frost «التوقف عند غابة في مساء مُثْلِج» تبدو قصيدة عن رجل يتوقف ليتأمل الغابة المكسوة بالثلج، فهي في الحقيقة عن رجل يتأمل الموت في أطول ليالي السنة.

من الطبيعي أن الحكاية والحكاية التحتية، أو النص والنص التحتي، ليسا كيانين منفصلين. فأياً كان الأمر، يبقى الفيلم فيلماً واحداً. ولكن فكر بهما كدائرتين لهما مركز واحد، والحكاية التحتية موجودة داخل الحكاية، مثل نواة داخل الصدفة. ولكن مثلما يميّز مدرسو اللغة الإنجليزية بين الشكل والمحتوى، والفلاسفة بين المادة والشكل، فإننا أيضاً نميز بين الحكايتين. تحت الحكاية الأولى، التي هي الحبكة (الترتيب المنتظم للحوادث)، تكمن الحكاية الثانية، التي تتألف من التداعيات، الواعية أو غير الواعية، التي تنبع من تصوّرنا للحبكة. ويمكن تلخيص الأولى كما يلخص المرء رواية أو مسرحية، لكن لا مكان للثانية في أي ملخص.

إذا طلبنا مثلاً من أحد الأشخاص تلخيص فيلم **سايكو**، فهو لن يقول بأي حال من الأحوال إنه عن عقدة أوديب وقد أفلتت من عقالها، والكبت الجنسي، والتلصص، وتقمص دور الجنس الآخر، والانجذاب إلى الجثث، مع أن هذه الأمور جميعاً هي جزء من النص التحتي. وقولنا إن هذه المواضيع موجودة في **سايكو** يعني ضمناً أننا نجد روابط بين الفيلم الذي رأيناه على الشاشة والتداعيات التي أثارها الفيلم فينا. ما شاهدناه يدور حول امرأة تهرب بأربعين ألف دولار المفروض أن تودع في المصرف، وينتهي بها الأمر في موتيل تتعرض فيه للقتل على يد شاب لا يستطيع أن يقتل إلا حين يرتدي ملابس أمه التي قتلها. والتجربة التي نتعرض لها، أكنا واعين لذلك أم لا، هي حول رجل استحوذت عليه روح أمه إلى درجة أنه يلبس ملابس مثل التي كانت تلبسها ويقتل النساء اللواتي يعتقد أنها كانت ستستنكرهن، وهي تجربة فيلم يرينا انبعاجاً في سرير الأم، ما يوحي أن جثتها كانت توضع هناك بين الحين والآخر، وفيلم تماهي الابن فيه مع أمه مكتمل إلى درجة أنه في النهاية يعتقد أنه أصبح أمه. وقد يذكرنا **سايكو** أيضاً بقصة مشهورة عن الانجذاب للجثث، وهي قصة وليام فوكنر William Faulkner «وردة لإميلي». بل قد يذكرنا بأساطير إغريقية معينة يقتل فيها الأبناء أمهاتهم: ألكميون Alcmaeon الذي يقتل أمه إريفايل Eriphyle، وأورست الذي يقتل أمه كليتمنسترا Clytemnestra وعشيقها السابق (الذي أصبح الآن زوجها) إيغسثوس Aegisthus. أو قد يذكِّر

برواية قصيرة مثل رواية ستيفنسون Stevenson **الدكتور جيكل والسيد هايد**، التي لا يستطيع السيد جيكل فيها أن يفعل ما تفعله نفسه البديلة: السيد هايد. وبإيجاد بعض الروابط بين فيلم **سايكو** وبعض الشخصيات الأسطورية والأدبية نكون قد غصنا تحت سطح الفيلم ووصلنا إلى حكايته التحتية.

قد تكون مثل هذه الروابط أسطورية أو بصرية / أيقونية أو فكرية أو موسيقية، بل يمكن أن تكون جميعها موجودة في مزيج معين ضمن الفيلم نفسه.

الروابط الأسطورية

لفهم الكيفية التي تصبح الأسطورة جزءاً من النص التحتي للفيلم، يجب علينا إعادة النظر في معنى الأسطورة. وليام يورك تندال William York Tindall عرَّف الأسطورة بأنها «حكاية تشبه الحلم تتحد فيها هموم الفرد المحورية مع المجتمع والزمن والكون»[١]. وقال إريك فروم Eric Fromm عن الأسطورة إنها «رسالة من أنفسنا إلى أنفسنا»[٢]. ونظر الناقد السينمائي باركر تايلر Parker Tyler إلى الأسطورة على أنها «عمل قصصي حر لا يكبحه كابح، نمط أولي أساسي قابل لتنوعات وتشوهات كثيرة، رغم أنها تبقى حقيقة خيالية»[٣]. أما تعريف ليليان فيدر Lillian Feder فهو الأكثر تفصيلاً: «الأسطورة هي بنية سردية لمجالين من التجربة اللاشعورية هما بالطبع مترابطان. فهي أولاً تعبر عن دوافع غريزية وعن الرغبات والمخاوف والنزاعات المكبوتة التي تحفّزها هذه الدوافع. وتظهر هذه في مواضيع الأسطورة. وثانياً، تنقل الأسطورة أيضاً البواقي في

(١) و. ي. تندال، **جيمس جويس**.

W. Y. Tindall, *James Joyce* (New York: Grove Press, 1960), 102.

(٢) كما يستشهد به و. ي. تندال، **دليل القارئ إلى جيمس جويس**.

W. Y. Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce* (New York: Noonday Press, 1959), 129.

(٣) باركر تايلر، **السحر والأسطورة في الأفلام**.

Parker Tyler, *Magic and Myth in the Movies* (New York: Simon & Schuster, 1970), xviii.

شعور الفرد من المرحلة الأولى من التطور الوراثي العرقي التي تُخْلَق الحبكات فيها»[١]. بعبارة أخرى الأسطورة هي شكل من التاريخ العرقي – تقطير سردي للرغبات والمخاوف الموجودة في أنفسنا وكذلك الموجودة لدى الجنس البشري.

تشترك التعريفات الأربعة فيما يلي:

١- الأسطورة حكاية، وبصفتها هذه تتبع قواعد الحكاية (على سبيل المثال: البداية – الوسط – النهاية).

٢- تعمل الأسطورة أيضاً على مستوى اللاشعور، فتقدم لنا شخصيات (أشخاص يبحثون، المسحورين والساحرين، الغيلان، كبوش الفداء، الوحوش، الحيوانات الناطقة، الأشباح)، ومواضيع (رحلة العودة إلى الوطن، البحث، لعنات الأجداد، الانتقام، قتل الأب، قتل الأم)، وخلفيات أحداث (كهوف، أراض يباب، أنهار تحت الأرض، جزر مسحورة، جبال مسطحة القمم، قلاع مشؤومة، أرض سبخة مهجورة، عوالم مفقودة) نتعرف عليها دون أن تكون قد مرت بتجربتنا، لأنها تستقي من ذاكرتنا الجماعية وتذكّر بالمراحل الأولى من تطور الجنس البشري، وكذلك بأحداث حدثت في تلك المراحل، وننظر إليها الآن على أنها قصص.

٣- مواضيع الأسطورة عالمية: عودة البطل، الرغبة في المعرفة المحرّمة، البحث عن الهوية، البلوغ، التمرد ضد الطغيان، طقس السفر، الخير مقابل الشر، البراءة مقابل الخبرة، الانتقام، لعنة الأجداد. ولا يحتكر أي عصر بمفرده هذه المواضيع. وهكذا تسمو الأسطورة فوق الزمان والمكان.

٤- الأساطير هي حقائق مطلقة عن الحياة والموت، والقدر والطبيعة، والآلهة والبشر. لهذا السبب، لا يمكن أن تكون كاذبة أبداً، رغم أن من

---

(١) ليليان فيدر، **الأسطورة القديمة في الشعر الحديث.**

Lillian Feder, *Ancient Myth in Modern Poetry* (Princeton: Princeton University Press, 1971), 10-11.

المحتمل أن الشخصيات التي تصورها لم تكن موجودة قط. كما أن الأساطير تبقى فترة طويلة بعد اندثار الحضارات التي أنتجتها، لأنها تبلور في صيغة سردية أنماطاً من السلوك البشري لا تتغير. فدائماً سيوجد متمردون مثل أنتيغوني Antigone وبرميثيوس Prometheus، ورحالة عائدون إلى أوطانهم مثل أوديسيوس (أوليس)، وساعون إلى الانتقام مثل ميدِيا Medea، وأولئك الذين يتبعون العقل ويفضلون أبولو Apollo على ديونيسوس Dionysus، والذين يفضلون الانطلاق العاطفي على حساب العقل وينحازون إلى ديونيسوس وليس إلى أبولو.

وينفتح الفيلم على الأسطورة لسببين. الأول أن من الممكن للفيلم والأسطورة أن يتكلما باللغة نفسها: لغة الصورة. فقبل فترة طويلة من تدوين الأساطير، كانت تُبَثّ شفهياً من خلال الملاحم، وبصرياً من خلال أعمال فنية على الجدران وأواني الزهور والطاسات وأوعية الخمر. وهكذا كانت الأسطورة منذ البداية شفوية وبصرية، والشيء نفسه صحيح عن الفيلم، إذ حتى في عصر السينما الصامتة كان يوجد شكل من أشكال الصوت، كما سبق أن رأينا. وسبب آخر للتواؤم بين الفيلم والأسطورة هي أن كليهما يرتبطان ارتباطاً حميماً بالأحلام. وقد صاغ باركر تايلر عبارة تصف الفيلم بأنه «الحلم في ضوء النهار». وليس من قبيل الصدفة أن هوليوود توصف بأنها «مصنع الأحلام». ونحن بالطبع نحلم كل منا بمفرده، لكننا أيضاً نحلم أحلاماً جماعية. ومادة أحلامنا هي مادة الحكايات الخرافية والقصص الرومانسية. مادة الأحلام هذه هي ملك للجنس البشري، وهكذا فأحلامنا تجعلنا نتحد مع الإنسانية. وقد قارن عالم النفس كارل يانغ Carl Jung الحلم إلى شاشة يعرض عليها تاريخ الإنسانية، ويمكن قول الشيء نفسه عن شاشة السينما. حين يظهر أشخاص أسطوريون على الشاشة، فهم يعزفون على وتر سريع الاستجابة لأنهم مألوفون: لقد قابلناهم من قبل، إن لم يكن في أساطير وحكايات خرافية فعلية، ففي أحلامنا.

للفيلم مستوى حُلمي نستجيب إليه على النحو الذي نستجيب فيه للأساطير، فنحن نستجيب غريزياً، دون أن نشكك أبداً بأصول الأسطورة أو حتى بوجودها.

وتنطوي إقامة ارتباط مع الأسطورة على تذكّر نمط من التجربة عام وعالمي. وأحياناً نستطيع تحديد الأسطورة المعينة: ففيلم **كينغ كونغ** يستحضر حكاية الحسناء والوحش، و**الملاك الأزرق** (١٩٣٠) الذي يُدَمَّر بها أستاذ محترم على يد مغنية مغوية يستدعي أساطير حول النساء المغريات مثل سركي Circe وكاليبسو Calypso وعذارى اللوريلي the Lorelei. وفي حالات أكثر، لا يمكنك عزل أسطورة محددة، بل أنماط أسطورية فقط، مثل الباحث والمهتدي واللقيط والمنفي والرجل الوحشي والساحرة والحسناء النائمة والفارس الجوال والفتاة المباركة والأرض الأم والطفل الضائع والطفل الأبدي والغريب والنفس الظلية (droppelgänger) والبطل المحرِّر؛ أو مواضيع أسطورية، مثل النزول إلى العالم السفلي، والبحث عن الكأس المقدسة أو السيف أو الخاتم، والرحلة إلى المجهول، وولادة البطل، وقوة الحياة مقابل قوة العقل، والبراري مقابل المدنية، وما شابه. وأحد الأسباب في نجاح روايات ج. ك. رولينغ J. K. Rowling **هاري بوتر** *Harry Potter* هو صفتها الأسطورية القوية. فهي تحتوي على عناصر مثل السحرة (أخيار وأشرار، صغار وكبار)، وكائنات أسطورية (جن، وتنانين، وكائنات خرافية نصفها بشر ونصفها خيول، وأحاديات قرن، ورجال ذئاب)، ومواضيع أسطورية (لعنات ورقى وجرعات ومسابقات ومحاكمات ومحن وأشياء لها خصائص تحويلية مثل حجر الفلاسفة، وما إلى ذلك). والأفلام التالية تعطي بضعة أمثلة عن الطرق المختلفة التي يستخدم بها صانعو الأفلام تداعيات أسطورية ليحكوا قصصهم.

أسطورة التحول في فيلم جاك تورنير الأشخاص الهررة (١٩٤٢)

أسطورة التحول من أكثر الأساطير شيوعاً. في **هاري بوتر**، يحوّل حجر الفلاسفة المعادن الرخيصة إلى ذهب وفضة، من بين ما يحدثه من تحويلات. وفي كتاب أوفيد Ovid **التحولات**، نقرأ أن دافني Daphne تُحَوَّل إلى شجرة غار، وفيلوميلا Philomela إلى عندليب، وتشايرون Chiron الكائن الخرافي إلى مجموعة نجوم القوس، ونيوبي Niobe إلى حجر، وما إلى ذلك.



أيرينا (سيمون سايمون) وزوجها بالاسم فقط (كِنت سميث Kent Smith) في **الأشخاص الهررة** (١٩٤٢).

في فيلم **الأشخاص الهررة**، قدر أيرينا (سيمون سايمون) التي تتحدر من جماعة سيبيرية تعبد الهررة أن تتحول إلى فهد كلما أثيرت عواطفها، والسبب قد يكون أي شيء من الشعور بالغيرة إلى كونها هدفاً للرغبة الجنسية.

وكما هو متوقع في فيلم يعود إلى عام ١٩٤٢، يتحاشى السيناريو موضوع برود أيرينا الجنسي، وبدلاً من ذلك نفترض أن أيرينا – التي تحمل لعنة جداتها النساء الهررة – لا تستطيع تنفيذ زواجها لأنها تخاف أن تتحول إلى فهد وتقتل زوجها. وهي تصر بدلاً من ذلك على علاقة قائمة على الصداقة ، ويحاول زوجها الفهم لكنه في النهاية يلجأ إلى آليس، زميلته في العمل، التي تنصحه باستشارة طبيب نفسي. وتثير أيرينا اهتمام الطبيب النفسي الذي يحاول إغواءها، دون أن يدرك أن لمسة رجل يمكن أن تطلق الفهد الكامن فيها. تظهر الفهد الأنثى وتهاجم جَد Judd الذي يجرح أيرينا جرحاً قاتلاً بعصاه المزودة بسكين حادة(*).

تبدو الحكاية وكأنها إعادة صياغة فرويدية لأسطورة التحول. لكن الحكاية التحتية تشير إلى شيء أعمق إلى حد كبير: امرأة تريد رجلاً كصديق

(*) لا يذكر المؤلف من هو جَد، كما أن النهاية التي يصفها المؤلف هنا تختلف عما جاء في ملخصات الحبكة الموجودة على الإنترنت. (المترجم)

فقط، وليس كعشيق، امرأة لا تستطيع تحمّل لمسة رجل، امرأة تتخذ شكل حيوان وتطارد آليس، التي أصبحت الآن منافستها، إلى ناد صحي، حيث تروّع آليس وهي تسبح، دون أن تُرى. والجماهير المميزة الآن تنظر إلى **الأشخاص الهررة** على أنه أكثرمن مجرد فيلم رعب آخر، فبعضهم يرى فيه عناصر سحاقية في الطريقة التي تتعقب بها أيرينا آليس، ويرى آخرون أيرينا على أنها إلهة أمّ يجب أن يكون الرجال خاضعين لها، والبعض الثالث يرونها كامرأة تتشوق إلى علاقة سليمة مع رجل، امرأة لا بد لها حين ترتكب عملاً من أعمال العنف أن تطهّر نفسها بالاستحمام بماء ساخن. وبالنسبة لفيلم لم يؤخذ على محمل الجد في حينه، يتمتع فيلم **الأشخاص الهررة** الآن باستحسان النقاد.

أسطورة المخلِّص في فيلم جورج ستيفنس شين (١٩٥٣)

لقد شعر كل ناقد كتب عن فيلم **شين** بوجود نص تحتي أسطوري في هذا الفيلم الذي يدور حول مقاتل سابق يساعد عائلة مزارع ممن استملكوا أرضاً حكومية، ما يعرض حياته فيما بعد للخطر من أجل أن ينتقم لمقتل أحد جيران المزارع. ويبدو أن **شين** يتضمن ثلاثة مستويات أسطورية.

شين كمثيل للمسيح. يبدأ فيلم **شين** بقائمة الأسماء مع ألن لاد في دور شين وهو يدخل الإطار من يسار الشاشة يصاحبه «لحن شين»، وهو لحن يوحي بخبب الجياد وبالغزلان وهي تشرب بسلام من جدول في خلفية ريفية من الجبال التي تغطي الثلوج قممها. يهبط شين إلى واد، فهو لا يتحرك أفقياً عبر الإطار مثل مقاتل، رغم أنه فيما بعد سيغير كلاً سرعته واتجاهه أثناء سيره نحو الانتقام. في اللحظة الحاضرة يتحرك **هابطاً** – بمعنى رمزي يمكن القول إنه ينزل إلى مستوى أدنى – حين ينزل إلى حياة عائلة ستاريت Starrett، عائلة المُزارع.

وكما يهبط المسيح من السماء ويتواضع باتخاذ طبيعة بشرية، كذلك يهبط شين إلى الوادي، واضعاً «قدسيته» جانباً لخدمة البشرية. وقد لاحظ الناقد دونالد ريتشي Donald Richie الشبه بين شين والمسيح:

أتى شين... من اللامكان وهو ذاهب إلى اللامكان، مثل المتشرد جِت رينك Jett Rink في **العملاق**، ومثل مُسْتَجدي ركوب السيارات جورج إيستمان George Eastman [في فيلم ستيفنس **مكان تحت الشمس**]، ومثل يسوع المسيح.... واختلافه عن البطل الرومانسي هو أنه، مثل المسيح نفسه، لا يكتفي بمجرد الشعور بأنه ينبغي عليه القيام بشيء ليعبر به عن قيمه ويؤثّر بالعالم، بل يقوم فعلاً بشيء في هذا الشأن[١].

وماضي شين مبهم مثل ماضي المسيح، فحياة المسيح قبل أن يبدأ رسالته وهو في الثلاثين سرٌّ غير معروف. وهذا صحيح أيضاً عن حياة شين، فهو يظهر ببساطة في أحد الأيام، وهو يبدو كإله يرتدي ملابس بيضاء من جلد الوعل. وكجزء من تجسّده الطقسي، فهو يخلع ملابسه المقدسة ويرتدي ملابس البشر: قماش قطني أزرق وبنطال قاتم اللون. لكنه لن يبقى في هذه الملابس إلى الأبد. فقبل أن ينتقم لموت توري Torrey (إلايشا كوك الابن Elisha Cook, Jr.) يعود إلى ملابس جلد الوعل، ليصبح إلهاً من جديد.

بشّر المسيح بالوداعة: «مَنْ لطمك على خدّك الأيمن فحوِّل لهُ الآخر أيضًا» (متى ٥: ٣٩). ويظهر شين وداعته حين يتحدى كريس Chris (بِن جونسون Ben Johnson) رجولته بعد أن يطلب شين زجاجة من المشروبات الغازية لجوي Joey ستاريت. فكريس يقدم لشين شراباً رجولياً بدلق وعاء من الويسكي على قميصه. في تلك اللحظة لا يردّ شين، لكنه حين يعود إلى الحانة فهو يرد بالمثل، إذ يشتري كأساً من الشراب لكريس ويتصرف بمحتواه بالطريقة نفسها. وفي الشجار الذي ينشأ عن ذلك، فإن الحيوية والمرح اللذين يلوح بهما شين بقبضتيه يوحيان بإله غاضب لا يختلف عن المسيح الذي قلب طاولات الصرافين وهو يطردهم من معبد القدس. والوداعة والغضب القويم ليسا متنافرين.

---

(١) دونالد ريتشي، **جورج ستيفنس: [مخرج] رومانسي أمريكي**،
Donald Richie, *George Stevens: An American Romantic* (New York: Museum of Modern Art, 1970), 62.



وداع شين لجوي في فيلم **شين**.
يترك شين جوي (براندون دي وايلد Brandon de Wilde) بوصية أن يكون «قوياً ومستقيماً»حين يكبر، ويُفترض أن ذلك لكي يساعد عائلة أخرى من المزارعين.

ورسالة شين موجهة للمختارين. فهي للمزارعين الصغار وليست لأصحاب مزارع الماشية. فأحياناً، كما برهن التاريخ، على المختارين أن يحملوا السلاح. وهكذا فإن شين يعلّم جوي الصغير إطلاق النار. وحين تكتشف ماريون ستاريت (جين آرثر Jean Arthur) شين وهو يعلم ابنها كيفية استخدام المسدس، يكون تفسير شين بسيطاً: «المسدس خيّر أو شرير حسب الرجل الذي يستعمله». وجوي – الذي ينظر إلى الرجولة نظرة طفل ذكر (الرجال لايجفلون حين يوضع زيت الكاز على جروحهم ويسوون خلافاتهم بقبضات أيديهم) – يحصل على فرصة نادرة لمشاهدة نظريته وهي توضع موضع الاختبار، حين يراقب شين وهو يقتل ويلسون (جاك بالانس Jack Palance) المقاتل المحترف. ويترك شين جوي بعد أن يوصيه أن يكون «قوياً ومستقيماً» عندما يكبر. والآن لم يعد شين رجلاً، بل إلهاً ينطق بإحدى وصاياه أو أوامره قبل أن يختفي من المشهد.

شين بصفة أبولو – هرقل. قال أحد الكتّاب عن شين إنه «مسيح التخوم الذي يهبط من جبل أولمب في الغرب الأمريكي[١]». وهذا الوصف يصف شين بأنه جزء من المسيح وجزء من إله إغريقي.

في الأساطير الإغريقية، يعاقب زوس Zeus أبولو لقتله أحد أبنائه بإجباره على إمضاء سنة في خدمة أسرة أدميتوس Admetus، ملك ثيساليا. وقد احترم أدميتوس ألوهية أبولو، وللتعبير عن امتنانه سمح له أبولو أن يعيش أكثر من عمره المحدد على شرط أن يجد شخصاً يموت بدلاً منه. وحين لم يستطع أدميتوس العثور على متطوع، لجأ إلى زوجته ألكيستس Alcestis التي وافقت. وأثناء الجنازة، توقف هرقل عند القصر أثناء تنفيذه لأحد أشغاله، وعلم بما حدث، وتصارع مع إله الموت حسب قول الأسطورة، وأعاد ألكيستس إلى زوجها.

ومع أن شعر شين الذهبي هو تشبيه بليغ جيد لإشراق أبولو، فإن شين هو هرقل بقدر ما هو أبولو. فقدرته على الاحتمال هرقلية، وفي أحد المَشاهد تُقْلَع شجرة عنيدة من جذورها، وهي مهمة تطلبت مثابرة شين وكذلك قوة ستاريت العضلية. وهناك موضوعان مشتركان بين **شين** والأسطورة الإغريقية: عبودية إله في منزل أحد البشر تكفيراً عن جريمة، وإله ينقذ حياة شخص من البشر. كما سبق أن رأينا، حياة شين سر مبهم، لكن من الطريقة التي يسحب بها مسدسه حين يكبس جوي ستاريت الصغير زناد بندقيته، يبدو أنه قاتل مأجور سابق. وكونه يذل نفسه من خلال الخدمة التطوعية يوحي أنه يكفر عن ماضيه.

وكما قام أبولو بخدمة عائلة أدميتوس، يخدم جين عائلة ستاريت، وكما يعيد هرقل ألكيستيس إلى زوجها، يعيد شين ستاريت إلى زوجته. فبدلاً من أن يترك ستاريت يقتل ويلسون ويخسر حياته أثناء قيامه بذلك، يوقعه شين مغمى

---

(١) مايكل مارسدن، «المخلّص فوق صهوة الحصان: إنجيل الأجمة»، في **تركيز على فيلم الغرب الأمريكي**.

Michael T. Marsden, "Savior in the Saddle: The Sagebrush Testament," in *Focus on the Western*, ed. Jack Nachbar (Englewood, N.J.: Prentice Hall, 1974), 97

عليه ويأخذ مكانه في القتال، ما يزيد من عمر ستاريت وينقذه من أجل ماريون وجوي.

شين بصفة الفارس الجوال. حسب قول أندريه بازان André Bazin، يشجعنا النص التحتي أيضاً على التفكير بشين على أنه «فارس جوال يبحث عن كأسه المقدسة»، يبحث عن مُثُل الحب العليا في الغرب الأمريكي(١). وفي حين أن ستاريت هو الشخص الذي يساعده شين، فإن ماريون هي الشخص الذي يخدمه. ولكن وفق تراث حب البَلاط، لا يقوم الفارس بخدمة السيدة فقط، بل يحاول أيضاً أن يحاكي لطفها ورقتها وبذلك يوازن أساليبه الخشنة. ومن الناحية الجسدية، هناك شبه كبير بين شين وماريون. فكلاهما ذهبي الشعر، أزرق العينين، وصغير الحجم بشكل يوحي برقة القلب. وتوجد دلالة في كون شين يرتدي ملابس زرقاء، وهو لون ماريون المفضل. لكن فارس العصور الوسطى كان يعيش في تناقض ظاهري، فالسيدة التي يجلّها باعتبارها تجسيداً للكمال الطبيعي كانت في حالات متكررة المرأة المتزوجة التي ينام معها.

هنا تتوقف نقاط الشبه، فأكثر دنو لشين من ماريون هو حين يرقص معها رقصة الفارسوفيانا وحين يصافحها ليودعها. لكن **شين** فيلم حاذق على نحو رائع. فحين تضع ماريون جوي في سريره، نسمع صوته من خلف الباب المغلق: «أمي، إنني أحب شين». ويتبادل شين وماريون تحية ما قبل النوم، وتدخل ماريون إلى غرفة نومها ويتوجه شين إلى الاصطبل. ويصيح جوي: «تصبح على خير يا شين»، لكنه لا يتلقى جواباً. لقد صدر تصريح عن الحب، اشتركت به الأم والابن، ولكن بطريقتين مختلفتين. فدخول ماريون إلى غرفة النوم ليس انسلالاً وليس شهوانياً، بل رشيق وأنثوي. ومع أنها ذاهبة إلى سرير زوجها، من الواضح أنها تفكر بشين. إن للبطل الأسطوري وجوهاً كثيرة. وقد ورد هنا وصف ثلاثة من وجوه شين، لكن قد توجد وجوه أخرى.

---

(١) أندريه بازان، «تطور فيلم الغرب الأمريكي»، في **ما هي السينما؟**

André Bazin, "The Evolution of the Western," in *What Is Cinema?* Vol. 2. Trans. Hugh Gray (Berkeley: University of Californis Press, 1971), 152.

أسطورة حرب العوالم في ثلاثية المصفوفة للأخوين واتشوسكي

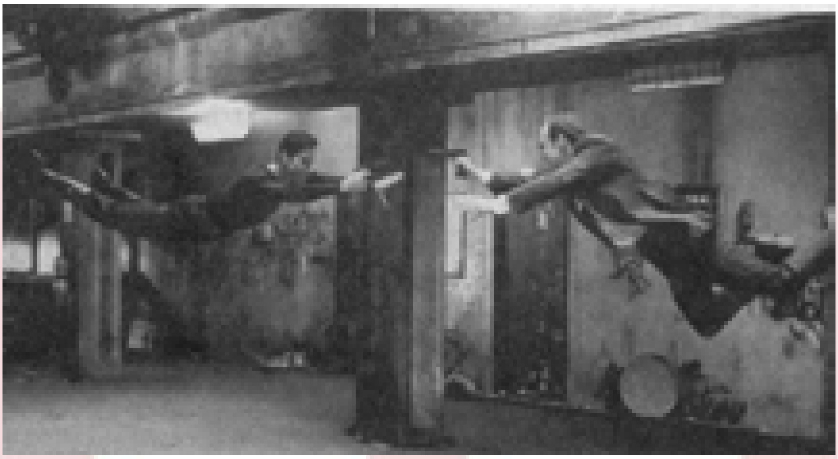
على السطح تبدو أفلام **المصفوفة** وكأنها ليست سوى خيال علمي عالي التقنية يحتوي على مؤثرات خاصة مبهرة، لكنها من الناحية الأسطورية توضح الصراع أو الصدام بين قوى الخير والشر. فالخير يريد الإبقاء على الحياة البشرية كما نعرفها، والشر يريد تقليص البشر إلى معادلات للبطاريات التي تستمد الطاقة من آلة ذكاء اصطناعي داخل المصفوفة، وهي زيف حاسوبي معقد لا يفهم سوى **الواقع الافتراضي**.

ما يجعل ثلاثية **المصفوفة** تختلف عن غيرها من الأفلام التي يتصارع فيها الخير مع الشر هو الانعطاف في الحبكة: فالصراع يدور في عالم من الواقع المبرمج، حيث تقاوم حفنة من البشر الذين مازالوا يتمسكون بإنسانيتهم كي لا يصبحوا عبيداً للمصفوفة، التي تسعى إلى تقليصهم إلى برامج حاسوبية. من الناحية الأسطورية تثير أفلام **المصفوفة** معارك أخرى شُنَّت في عوالم نقيضة، التي هي المعادل الأسطوري للواقع الافتراضي. فالإغريق مثلاً كانوا يعتقدون أنه قبل أن تنشأ الحياة البشرية على الأرض، حدثت حرب في السماوات: تمرد التيتان ضد أورانوس Uranus المستبد بقيادة كرونوس Cronus ابن أورانوس، الذي اضطر لأن يخصي والده كي تستمر الحياة. وقام زوس ابن كرونوس بقيادة تمرد آلهة جبل الأولمب على التيتان، ما أدى إلى حكم الأولمبيين المستنير. وحتى عند ذلك، حدث تمرد، إذ أن برميثيوس Prometheus عصى زوس وأعطى النار هدية للجنس البشري، كما أن إيريس (إلهة الشقاق)، على الرغم من كونها إلهة ثانوية، كان لديها ما يكفي من القوة كي تعجّل بحدوث حرب بين اليونان وطروادة بجعل ثلاث من الآلهات يتنافسن على تفاحة ذهبية.

ويتحدث سفر الرؤيا (رؤيا يوحنا) عن معركة سماوية أخرى، معركة بين الملائكة، بقيادة الملاك الرئيسي ميخائيل، وأولئك الذين يقودهم إبليس، الذي طُرد من الجنة وأصبح الشيطان. وحسب قول دانتي، يقطن الشيطان عالماً في قاع حفرة مخروطية سبّبها سقوطه من الجنة، ويعرف ذلك العالم باسم جهنم.

وكان في ذهن الأخوين واتشوسكي: أندي ولاري، اللذين كتبا وأخرجا ثلاثية **المصفوفة**، مصادر أسطورية وإنجيلية أثناء وضعهما للسيناريو، الذي هو، مهما بلغ مستوى تعقيده، مجرد إعادة صياغة لأفكار قديمة. فاسم مورفيوس Morpheus (لورنس فيشبيرن Laurence Fishburne) يوحي بإله النوم الإغريقي، الذي يقوم أيضاً بإرسال الأحلام. وهو اسم مناسب، ففي عالم المصفوفة المقلوب، ينعكس الواقع والوهم. وفي أول أفلام **المصفوفة**، يتصل مورفيوس المتعطش لدحر المصفوفة بتوماس أندرسون Thomas Anderson (كيانو ريفز)، وهو مبرمج حاسوب في النهار لكنه قرصان إنترنت في الليل يستخدم اسم نيو. وفي اليونانية «نيو neo» تعني «جديد»، كما أن الكلمة تشترك في أحرفها مع كلمة one (واحد). وكانت قد تكونت لدى نيو شكوك بأن هناك شيئاً غير صحيح في العالم الذي يعيش فيه. وهو يعتقد أنه في عام ١٩٩٩، لكن عام ١٩٩٩ ليس سوى مُنْشأة افتراضية من وضع المصفوفة. ويظن مورفيوس الذي يبحث عن مخلِّص، أن هذا المخلص قد يكون نيو، الواحد. لكن أولاً يجب إحضار نيو إلى الكاهنة (غلوريا فوستر Gloria Foster) لتقرر ما إذا كان هو «الواحد» المقدّر له أن يدمّر قوة المصفوفة.

وقيام امرأة بالإشراف على طقوس الإدخال في العضوية شائع في الأساطير. وفي ملحمة هوميروس **الأوديسة**، تعلِّم سيركي أوليس ما يجب عليه أن يفعله لزيارة مقر الموتى. وفي **الإنياذة** لفيرجيل تفعل العرّافة الشيء نفسه مع إينياس Aeneas قبل قيامه بالهبوط إلى العالم السفلي. لكن القائمة على الطقس لاتستطيع أن تقدّم الكثير للبطل، الذي عليه بعد ذلك أن يواجه المجهول بنفسه. ويخبر مورفيوس نيرو أن الكاهنة ليست سوى «دليل». فمعرفة الكاهنة ليست كاملة، وهكذا كان الحال دوماً مع هؤلاء الكهنة، الذين لا بد من فك رموز نبوءاتهم. وبما أن نيو من البشر، فهو يملك إرادة حرة ولذلك يستطيع **الاختيار**، وهذه كلمة تستعمل كثيراً في الثلاثية. وهو يستطيع أن يكون مخلّصاً مثل بروميثيوس، فيأتي بهدية امتلاك النفس لعالم من الامتثال المبرمج حاسوبياً. لكن الخيار متروك له.



قتال افتراضي في فيلم **المصفوفة** (١٩٩٩).

يعود نجاح **المصفوفة** جزئياً إلى ظهوره بعد سلسلة من صفقات الشراء التي نتج عنها ولادة إمبراطوريات إعلامية جديدة. في العقدين الأخيرين من القرن العشرين بدا أن مجموعات الشركات قد انطلقت في فورة شراء. فشركة أخبار روبرت مردوك Rupert Murdoch اشترت فوكس القرن العشرين (١٩٨٥)، وسوني اشترت أفلام كولومبيا (١٩٨٩)، وتايم المتحدة اشترت شركة اتصالات وارنر (١٩٨٩) وأصبحت شركة تايم-وارنر، واشترت سيغرام Seagram شركةَ إم سي إيه MCA الشركة الأم لأفلام يونيفرسال (١٩٩٥)، واشترت ديزني إيه بي سي ABC (١٩٩٥)، واشترت فياكوم Viacom شركة بارامونت للاتصالات (١٩٩٤) وبعدها سي بي إس CBS (١٩٩٥). (وقد ازداد الوضع تعقيداً الآن، إذ اشترت سوني مترو غولدوين ماير، واشترت جنرال إلكتريك General Electric إن بي سي NBC ويونيفرسال، وأصبحت تعرف الآن باسم إن بي سي - يونيفرسال.) هذه الاقتناءات أثارت المخاوف بأن يصبح تدفق المعلومات تحت سيطرة حفنة من مجموعات الشركات العملاقة التي تتحكم بالوصول إلى المواد المطبوعة والوسائل الإلكترونية وكذلك إلى الإنترنت. في أفلام **المصفوفة** يرتدي الشرير – وهو العميل سميث Smith ذو الأنفس المتعددة – بذلات سوداء وربطات عنق سوداء وقمصاناً بيضاء، ليبدو وكأنه (هو واستنساخاته) في مكانه الطبيعي في إحدى الشركات الأمريكية أو ربما في مكتب

التحقيقات الاتحادي. ومع زيادة سيطرة الحاسوب على العالم واعتماد العالم على الحاسوب، ظهرت مخاوف أخرى من أن يسبب قراصنة الإنترنت انهيارات وفيروسات حاسوبية، ويدخلون على الأنظمة، ويحدثون الخراب في عملية الاتصال.

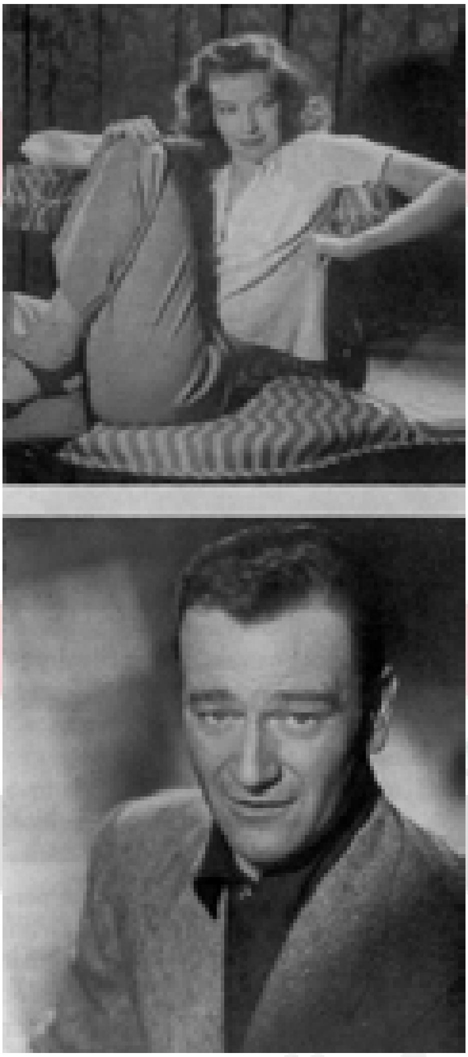
تمضي أفلام **المصفوفة** إلى أعمق من الخوف من التحكم بالشركات أو حتى التحول إلى الآلات، فعملاء المصفوفة ينكرون وجود الإرادة الحرة، وهي نظرة إذا قبلها الجميع فستتيح للنظام أن يمتص الجنس البشري، وبذلك ينهي الحياة بالشكل الذي نعرفه. ومن سوء الحظ أن الفيلم الثاني من الثلاثية، وهو **إعادة شحن المصفوفة** (٢٠٠٣)، هو أصعب على الفهم من الفيلم الأول، رغم أن التحدي الفكري فيه أكبر. وفي الواقع، من المحتمل أن يضيع المتفرجون الذين لم يروا الفيلم الأول. فليس هناك تمهيد يلخص ما حدث من قبل، وبدلاً من ذلك ننغمس فوراً في الحرب بين الخير والشر.

ويفتقر فيلم **ثورات المصفوفة** إلى الإغلاق المنتظر في نهاية ثلاثية. في النهاية يتطور نيو ليصبح مثيلاً للمسيح، فيمر بآلامه نفسها وهو يخوض صراعه الخاص مع العميل سميث. وقد نسأل: هل يموت نيو؟ في المشهد الختامي، يقترب المهندس المعماري من الكاهنة، التي تجلس على مقعد مواجهةً النهر. وهي كالعادة في حالة صفاء. ويسألها إن كانت تعرف كيف سينتهي كل شيء، فتقول إنها لا تعرف، ثم تضيف: «لكنني آمنت». والإيمان موضوع أساسي في الثلاثية. وحين يسأل مورفيوس عن سبب سماح نيوبي بأن يأخذ نيو سفينتها **لوغوس**، تجيب إنها رغم عدم إيمانها بأشياء كثيرة، إلا أنها تؤمن به. وساتي، التي لولا نيو لكانت هدفاً لأن تُمحى، تسأل الكاهنة إذا كنا سنرى نيو مرة أخرى أبداً. وجواب الكاهنة المبهم، هو «أظن ذلك». لكن ساتي صممت قوس قزح متألقاً لتكريم نيو، الذي يمكن له – إذا كان مثيلاً للمسيح – أن يموت ويبعث حياً. ومن خلال الاستقاء من لاشعورنا الجماعي، يطرح الأخوان واتشوسكي أسئلة عن عالم أصبحت الآلات فيه أكثر قيمة من الناس، عالم تتعرض فيه الإرادة الحرة لخطر قوى تريد إلغاءها او تحييدها.

أحياناً تكون تداعياتنا على المستوى البصري. على سبيل المثال، بعض الممثلين – مثل كاثرين هيبورن وجون وين وبيتي ديفيس وجيمس دين ومارلين مونرو وشون كونري – لهم حضور قوي على الشاشة إلى درجة أننا لا نكاد نميز بينهم وبين الشخصيات التي يمثلونها. وبغض النظر عما إذا كان جون وين يلعب دور الفتى رينغو في **عربة المسافرين** أو روستر كوغبيرن Rooster Cogburn في **العزم الصادق**، فقد كان دائماً جون وين. وأي فيلم لعب فيه دور البطولة أصبح «فيلماً لجون وين»، وهرع المعجبون به لمشاهدته. وكان من الممكن أن يكون فيلماً رومانسياً مثل **الرجل الهادئ**، أو فيلماً عن الحرب العالمية الثانية مثل **رمال أيو جيما**، أو أحد أفلام الغرب الأمريكي مثل **الباحثون**. بالنسبة لمعجبي جون وين، لم يكن من المهم كثيراً أن كلاً من هذه الأفلام يكشف عن جانب مختلف من شخصية جون وين. فقد كان جون وين أيقونة.



كاثرين هيبورن وجون وين في الفيلم الوحيد الذي جمعهما معاً:
روستر كوغبيرن (١٩٧٥).



أيقونتان من أيقونات الشاشة: كاثرين هيبورن وجون وين
يتمتعان بشخصيتين بارزتين إلى درجة أنهما أعطيا طابعاً شخصياً لأفلامهما، وأصبح من غير الممكن فصلهما عن الشخصيات التي يؤديانها.

في فن القرون الوسطى، الأيقونة هي تمثيل مصوّر لموضوع ديني أسبغ عليه هالة روحية جعلته يستحق التبجيل. فأيقونة من أيقونات مريم العذراء على سبيل المثال ليست مجرد صورة لامرأة وإنما لامرأة خاصة،





[الصورة العليا] : همفري بوغارت الذي لعب دور روي إيرل في الفيلم.
[الصورة السفلى]: جورج رافت الذي اختير للعب دور روي إيرل لكنه رفض أن يكون في فيلم ينتهي بموته.

هي أم يسوع المسيح. لذلك فالأيقونة لها طبيعة مزدوجة، فهي لا تصور مجرد شخص، بل شخصاً يبرز ويصبح مختلفاً عما هو عادي، كما تشير إلى ذلك هالة قد تكون هالة نورانية أو خلفية مذهّبة.

همفري بوغارت بصفتة أيقونة في فيلم راول وولش أعالي سييرا (١٩٤١)

بوغارت أيقونة حقيقية من أيقونات الشاشة، لا يمكن تفريقه عن الأنماط الهادئة اللاعاطفية التي لعب أدوارها، وهي شخصيات بدت غير

مهتمة على الإطلاق بالحالة الصعبة التي تعيشها الإنسانية. يقول ريك، الذي قد يكون أشهر شخصياته في **كازابلانكا**: «إنني لا أضحي بشيء من أجل أي شخص». لكن حين تطرأ حاجة لمساعدة من ريك، كما هي الحال بالنسبة للاجئَين البلغاريّين في الفيلم، يأتي لمساعدتها ويشعر بالحرج حين يبديان امتنانهما. وقد صُنعت شخصية بوغارت على الشاشة من أول دور بطولي لعبه، وهو دور روي إيرل Roy Earle في فيلم **أعالي سييرا**. وكان من المحتمل ألا يظهر بوغارت في الفيلم، الذي جعل منه نجماً، لو أن جورج رافت George Raft الذي اختير للدور في الأصل لم يرفض أن يكون في فيلم ينتهي بموته. لكن لم يكن رافت ليستطيع أبداً أن يعبر عن الدافع الداخلي إلى الحرية، وهو ما يدفع إيرل إلى القمة التي يسقط من فوقها. إن **أعالي سييرا** هو فيلم عن الحرية الوجودية، الحرية التي حُكِم على الكائن البشري بها، كما كان جان بول سارتر سيقول. وليس من المستغرب أن يصبح بوغارت بطلاً لجماعة تقدّس الوجودية. فخلال مساره الفني بأكمله، كان يعكس صورة رجل يعيش في الحاضر، يناضل من أجل الحرية، ويؤدي أعمالاً ذات معنى للوصول إلى تلك الحرية، فهو يمول عملية لفتاة مشوهة القدم في **أعالي سييرا**، ويتخلى عن المرأة التي يحبها لصالح زوجها المناضل من أجل الحرية، الذي يستطيع أن يحقق للعالم اكثر مما يستطيعه هو، في **كازابلانكا**، ويقود مجموعة من الأشخاص (وهم في هذه الحالة فرقة عسكرية) عبر الصحراء، كما فعل موسى، في فيلم **صحارى** (١٩٤٣)، ويرفض أن يقف حبه للفتاة المسؤولة عن موت أفضل أصدقائه في وجه العدالة في **تقدير الموقع** (١٩٤٧)، ويدافع عن الفتى المعوق اجتماعياً حين لا يقبل أي محام آخر الدفاع عنه في **انقر على أي باب** (١٩٤٩).

في نهاية **أعالي سييرا**، يرقد إيرل عند سفح الجبل، وحين تسأل ماري Marie (أيدا لوبينو Ida Lupino) – المرأة التي وقفت إلى جانبه – هيلي

Healy (جيروم كُوان Jerome Cowan) ماذا يعني أن «ينام الرجل على الفور»، يجيبها أن معنى ذلك أنه حر. وتقول ماري: «حر»، وهي تمشي مشية المنتتصر إلى داخل الإطار، وقد عرفت أن إيرل حقق حريته – وجوهره – بموته. وكانت المضامين الوجودية لـــ «النوم على الفور» ستمتنع على ممثل عادي مثل جورج رافت. لكن بوغارت فهمها وضمّنها في أدائه، وبذلك أعطى للفيلم شخصيته الوجودية. حتى وجه بوغارت كان غير عادي على الإطلاق ووجودياً بالصورة المناسبة. لم يكن وجهاً مما تراه في الجوار، ولم يكن شديد الوسامة. كان وجهاً يعرف نِعَم الحياة وبؤسها، وجهاً لا يضعف مع الزمن بل يزداد شدّاً، وتتقهقر العينان إلى محجريهما إلى أن تستقرا عند نهاية مساره المهني في المعرفة الشاملة.

لا يصبح كل ممثل أيقونة مثل همفري بوغارت، بل إن أيقونات الشاشة هي في الحقيقة نادرة. هناك ممثلون موهوبون ولكن لا يمكن تصنيفهم في بقعة محددة. فنيكول كيدمان مثلاً لا تصنع «أفلاماً لنيكول كيدمان» (أي أفلاماً هي ميزتها الأولى). بدلاً من ذلك، أبدعت كيدمان معرضاً من الشخصيات التي تتراوح من بطلة هنري جيمس في **صورة سيدة** (١٩٩٦)، ومحظية مسلولة في **الطاحونة الحمراء**، إلى ساحرة معاصرة في فيلم **مسحور** (٢٠٠٥)، وكاتبة منغمسة في ذاتها في **مارغوت في حفل الزفاف** (٢٠٠٧). كل فيلم من أفلامها يختلف عن الآخر بحيث يستحيل انتقاء أحدها وتسميته «فيلم نيكول كيدمان».

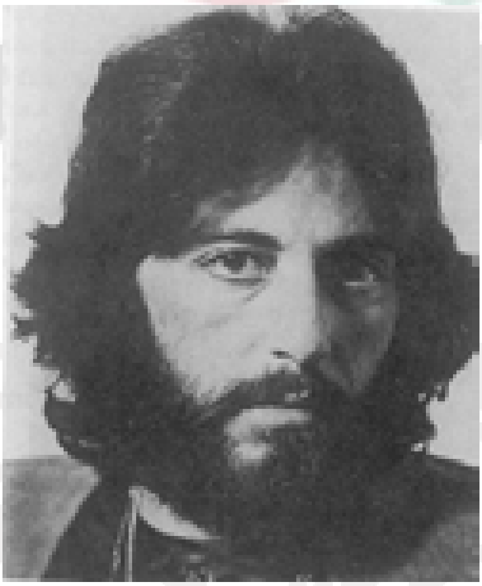
والتداعيات البصرية مشابهة للتداعيات الأيقونية. ونحن نتعرض لتداعيات بصرية حين (١) نساوي بين المظهر الجسدي لممثل وصورتنا عن الطريقة التي يمكن أن تكون لإحدى الشخصيات الأخرى كما نتخيلها (مثال على ذلك، ممثل يلعب دور مثيل للمسيح ويبدو بالطريقة التي

يصوّر بها المسيح عادة، أو ممثل يؤدي دور ثائرٍ على نحو يتماشى مع الصورة الرائجة للثوار)، و(٢) نربط بين أسلوب ممثل في التمثيل وأسلوب ممثل آخر لا يظهر في الفيلم نفسه وقد لا يكون على قيد الحياة لكننا نشعر حضوره بوضوح. على سبييل المثال، يذكرنا شون بِن Sean Penn بمارلون براندو في طريقته الرائعة بتقمص الشخصية إلى حد أننا نشعر أننا نخبر الحياة وليس الفن. وكممثلين شبان، جسّد روبرت دينيرو وآل باشينو، وفيما بعد بِن ومات ديلون Matt Dillon، الحدة الكئيبة التي أبداها جيمس دين في أفلامه **شرقي عدن** (١٩٥٥) و**ثائر بلا قضية والعملاق** (١٩٥٦). وكلينت إيستوود هو ممثل من طراز جون وين. فمثل وين، يتكلم إيستوود بطريقة مقتضبة وحيدة الطبقة الصوتية، متحاشياً النغم والإيقاع المحدد للكلام، ومثل وين، يعكس أيضاً صورة الرجل الذي يهوى الوحدة، يساعد في الظروف المناسبة، ويرغب في الثأر في ظروف أخرى.

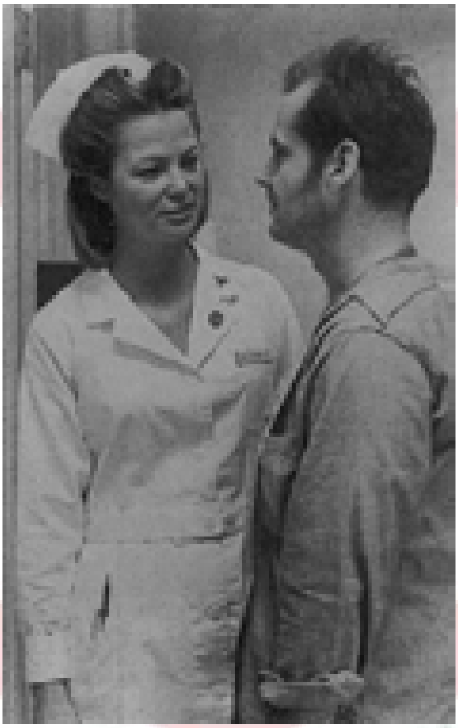
آل باشينو في دور مثيل للمسيح في فيلم سيدني لومِت سربيكو (١٩٧٣)

حين عُرِض فيلم **سربيكو** لأول مرة عام ١٩٧٣، علق عدة نقاد على الشبه بين آل باشينو، الذي ترجم دور شخصية العنوان ترجمة رائعة، وصور الفن الشعبي التي تمثل يسوع المسيح. كما أن ناقد **نيويورك تايمز** فنسنت كانبي Vincent Canby قارن باشينو أيضاً بالقديس فرانسيس الأسيسي Francis of Assissi. شعر الجميع أن سربيكو كما أداه باشينو ينطوي على أكثر من تمثيل عظيم وحسب. فقد رأَوا وراء أدائه لسربيكو إما رجلاً إلهاً محكوماً عليه بالمعاناة من أجل الإنسانية أو قديساً قاوم محاولات المؤسسة الدينية للتدخل في مهمته.

لم يقتصر الأمر على لحية آل باشينو وعينيه الساحرتين، أو غضبه العارم على الفساد، لجعل النقاد يفكرون بعيسى المسيح. فبعض تفاصيل حياة سربيكو ذكَّرت بتفاصيل مماثلة في حياة المسيح، فسربيكو شرطي وجد رسالته في الشوارع وتعرض إلى دورة كبش الفداء المعتادة من الإزعاج والمضايقة، والخيانة، والهجران. وهكذا فالنص، أو سربيكو، منسَّق مع النص التحتي، أو المسيح، وكلاهما يجتمعان معاً في شخص النجم الذي هو باشينو. وهذا التطابق بين ممثل وشخص تاريخي لا يحدث في كل فيلم البطل فيه رجل شرطة. لقد كان التماهي بين المسيح وسربيكو موجوداً في أداء باشينو على نحو لم يكن موجوداً في أداء ستيسي كيتش Stacy Keach في فيلم **قادة المائة الجدد** (١٩٧٢)، أو روبرت دوفال Robert Duvall في **ألوان**، أو مورغان فريمان Morgan Freeman في **سبعة** (١٩٩٥)، وجميعها أفلام بطلها شرطي.



آل باشينو في دور فرانك سربيكو (**سربيكو**، ١٩٧٣)
أحد القلائل المقبولين كمثيلين للمسيح في الأفلام.



تسريحة الشعر كوسيلة للتداعي البصري

الممرضة راتشِد Ratched (لويز فلتشر) وراندل مكميرفي Randle McMurphy (جاك نيكلسون) في **أحدها طار فوق عش الوقواق** (١٩٧٥). تسريحة لويز فلتشر هي من النوع الذي كان منتشراً في العقد الخامس من القرن العشرين.

جاك نيكلسون كروح طليقة ولويز فلتشر كسيدة متزعمة في فيلم مايلوس فريمان أحدها طار فوق عش الوقواق (١٩٧٥)

يعتمد الانطباع الذي يتركه أداء أحد الممثلين على عوامل كثيرة، منها تفاصيل تبدو غير ذات صلة، مثل تسريحة الشعر والملابس. ولكن هذه هي التفاصيل التي من خلالها يحقق صانعو الأفلام نواياهم، كما أن هذه التفاصيل هي الوسيلة التي نرى من خلالها في الشخصيات ما يريدنا المخرجون أن نراه.

كمخرج لفيلم **أحدها طار فوق عش الوقواق**، واجه مايلوس فورمان Miloš Forman مهمة صنع فيلم من كتاب كانت له طائفة خاصة من المعجبين في العقد السابع من القرن العشرين. فخلال السنوات القليلة الأخيرة من ذلك

العقد، بدت رواية كِن كيسي Ken Kesey أنها مرآة لأمريكا صادقة صدقاً مأساوياً. والعداء بين راندل مكميرفي والممرضة الكبيرة موازٍ للمواجهات المماثلة بين أنصار السلام ومجلس التجنيد، وبين «الطلاب المقاتلين من أجل مجتمع ديمقراطي» والشرطة، وبين نشطاء الطلاب وإدارات المدن الجامعية.

لكن في عام ١٩٧٥، كانت حرب فيتنام ذكرى مؤلمة، وقد أوقف التجنيد وكانت المدن الجامعية هادئة. ولجعل الفيلم ذا معنى، كان على فورمان تقليل التركيز على جميع المضامين السياسية التي اكتسبتها الرواية في العقد السابع. وشدد الفيلم على الناحية الإنسانية والملهاوية في رواية كيسي، فالنص التحتي حوّل الصراع بين مكميرفي (جاك نيكلسون) والممرضة راتشِد Ratched (لويز فلتشر) إلى معركة بين الرجل والمرأة. واستفاد فورمان من ذكورة مكميرفي الواضحة والتي كثيراً ما تكون مكشوفة للأذى، لكنه رأى في هذه الذكورة أكثر من التبجح المعروف في غرف تغيير الملابس. فشخصية نيكلسون فيها شيء من العفرتة، وأحياناً يبدو أنه يخادعنا، ويتحدانا أن نربط الرابط المبتذل بين القامة الصغيرة لرجل ما و«الأنا» الخاصة به. وتستحضر بعض التفاصيل في تمثيل نيكلسون لشخصية مكميرفي صورة العفريت: القلنسوة المسحوبة فوق أذنيه، وخصلة الشعر الشبيهة بقرن والتي تعطي انطباعاً بأننا نرى أحد آلهة الغابات الإغريق، والعينان اللتان تندفعان من اتجاه إلى آخر كما لو كانتا هما أيضاً روحين طليقتين.

برغم أن زمن الفيلم هو العقد السابع من القرن العشرين، فإن تسريحة شعر لويز فلتشر تأتي من حقبة أخرى. فقد جعلها فورمان تسرح شعرها كما كانت النساء يفعلن في أفلام «المديرات التنفيذيات» في العقد الخامس كما نجد مثالاً جيداً عليها في أفلام مثل فيلم ميتشل ليسِن Mitchell Leisen **اكتبي رسالة ياعزيزتي** (١٩٤٢) وفيلم ألكساندر هول Alexander Hall **كلهم قبلوا العروس** (١٩٤٢). لكن تلك الأفلام كانت من نوع ملهاة الغريبي الأطوار الخالية من الأذى تصور النساء كمديرات والرجال مرؤوسون لديهن. أما **عش الوقواق** فمن الصعب القول إنه ملهاة من ذلك النوع، والممرضة راتشِد هي بتسريحة شعرها وأسلوبها محاكاة ساخرة ضارية للمديرات في العقد الخامس.

باربرا ستانويك كمارلين ديتريتش في فيلم بيلي وايلدر تعويض مزدوج (١٩٤٤)

اسم المرأة المغوية في رواية جيمس كين **تعويض مزدوج** هو فيليس نردلينغر. وحين كان بيلي وايلدر يعمل في وضع السيناريو للنسخة السينمائية التي قام هو أيضاً بإخراجها، غيّر اسم عائلة الشخصية إلى ديتريتشسون. فقد أراد المتفرجين أن لا يفكروا بمارلين ديتريتش نفسها ولكن بشخصية ديتريتش، التي هي تجسيد للجانبين المتطرفين من الرغبة والخطر، ومن العاطفة والتحفظ، ومن الأنوثة والذكورة. بل إن وايلدر جعل باربرا ستانويك التي أسند إليها الدور تضع باروكة شقراء. وستانويك تتنقل بين الإغواء والبرود، والقسوة والندم. وهي تقر قبل أن يطلق عليها عشيقها السابق الرصاص: «إنني فاسدة حتى القلب»، بعد أن تكون قد أطلقت النار عليه. وهكذا طوال الفيلم يشعر المُشاهد بشيء حول ستانويك يوحي بديتريتش، فخلف فيليس كما تؤدي دورها ستانويك تكمن ديتريتش.

التداعيات الفكرية

حين نتعرض لتداعيات أسطورية، فإننا نتذكر أنماطاً عامة صحيحة عن جميع المخلوقات البشرية في جميع الأزمنة. وفي التداعيات الأيقونية أو البصرية، نرى شبهاً بين شخص الممثل (أو الممثلة) والشخصية التي يؤديها، أو بين الممثل ونوع الأفلام التي يظهر فيها عادة، أو بين شخص أحد الممثلين وممثل آخر. وحين تأتينا تداعيات فكرية، فإننا نربط الفيلم بمجمله، أو مجرد جانب من جوانبه، مع التاريخ، أو مع وسيلة أخرى مثل الأدب أو الأوبرا، أو مع فيلم آخر، أو حتى مع نسخة سابقة من الفيلم نفسه.

وحين نربط بين فيلم والتاريخ، ننظر إلى مدى صدق الفيلم في عكسه للفترة الزمنية. هل كانت روما تحت حكم نيرون بالشكل الذي صورها سيسيل دي ميل Cecil B. De Mille في فيلم **علامة الصليب** (١٩٣٢)؟ لقد حشد دي ميل الجنس والدين بشكل جذاب إلى حد أن الصدق التاريخي أصبح ثانوياً بالمقارنة مع الترفيه الجماهيري. كان يوجد بالتأكيد إمبراطور اسمه



فرِد مكموري ومارلين ديتريتش في **السيدة مستعدة** (١٩٤٢).



باربرا ستانويك كمارلين ديتريتش

فرِد مكموري وباربرا ستانويك في **تعويض مزدوج** (١٩٤٤). غيّر وايلدر اسم شخصية ستانويك إلى ديتريتشسون وجعل الممثلة تضع باروكة شقراء للتذكير بشخصية ديتريتش.

نيرون (تشارلز لوتون Charles Laughton)، وكانت له عشيقة تدعى بوبيا Poppea (كلوديت كولبرت)، كما أن من الصحيح أن اضطهاد المسيحيين أثناء حكم نيرون أصبح شكلاً من التسلية للرومانيين المنهوكين، الذين استمتعوا

برؤية الأسود تمزّق إرباً أتباع الدين المحرّم في المدرّج الكبير. لكن النقطة الأساسية في الحبكة، وهي حب قائد عسكري روماني لامرأة مسيحية حباً قوياً إلى حد أنه يعتنق دينها ويشاركها مصيرها هي ميلودراما محضة.

في **علامة الصليب** ليس التاريخ سوى خلفية لاستعراض دي ميل الكبير.

في حزيران ١٩٤١، بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية في أوروبا بأقل من سنتين، هاجم النازيون روسيا. وفجأة أصبحت روسيا – التي كانت عندئذ جزءاً من الاتحاد السوفييتي، وبالتالي شيوعية ومناهضة للرأسمالية وللدين وللديمقراطية – حليفة للغرب (على الأقل طيلة الفترة المتبقية من الحرب). وللاحتفال بهذا التحالف بدأ استوديو الأخوين وارنر بإنتاج فيلم **مهمة إلى موسكو** (١٩٤٣). وقد مجّد الفيلم الاتحاد السوفييتي متجاهلاً قضايا حيوية مثل المحاكمات الصورية لمن أطلقت عليهم تسمية أعداء الدولة، والمجاعة الواسعة الانتشار في أوكرانيا. كما أن **مهمة إلى موسكو** برر غزو الاتحاد السوفييتي لفنلندا كمتطلب من الحكومة السوفييتية للحفاظ على وجود لها في تلك الدولة من أجل صد النازيين. وقد تعرض صدق الفيلم للتساؤلات حتى في عام ١٩٤٣، برغم أنه في ذلك الوقت لم يوجد دعم كبير للرأي المعاكس. واليوم لا يُنْظَر إلى فيلم **مهمة إلى موسكو** إلا على أنه دعاية صممت للترحيب بحليف جديد في القتال ضد الفاشية في حين قلصت التركيز على ديكتاتورية ذلك الحليف الجماعية.

في تلك السنة نفسها، أي ١٩٤٣، وزّع استوديو مترو غولدوين ماير فيلم **أغنية روسيا**، ووزعت شركة آر كيه أو RKO فيلم **النجمة الشمالية** من إنتاج ساموئيل غولدوين. وقد كتب بول جاريكو Paul Jarrico ورتشارد كولين Richard Collin، العضوان في الحزب الشيوعي في ذلك الوقت، فيلم **أغنية روسيا**، وكانت النتيجة قصة حب بين مايسترو أمريكي وعازفة البيانو السوفييتية التي يقابلها في موسكو قبل فترة قصيرة من شنّ النازيين هجومهم في حزيران ١٩٤١. ولا يوجد في قرية العازفة أي أثر للجوع أو البؤس، بل حتى الكنيسة واضحة للمُشاهد فيها. وفي الواقع يتزوج المايسترو والعازفة

زواجاً دينياً، وهو شيء يبدو بعيد الاحتمال جداً في دولة الحرية الدينية فيها محدودة جداً، حيث ممارسة المرء لدينه قد تؤدي به إلى السجن أو الإعدام. وتقع حوادث **النجمة الشمالية** – الذي كتبت السيناريو له ليليان هيلمان، التي سبق أن كانت عضوة في الحزب الشيوعي لفترة في أوائل العقد الخامس من القرن العشرين – في أوكرانيا قبل الغزو النازي تماماً. وتصوَّر مزرعة جماعية على أن الجميع فيها يحصلون على غذاء جيد وأنهم سعداء إلى أن يغير النازيون طريقة حياتهم الريفية. وتعتبر هذه الأفلام الثلاثة جميعاً أعمال دعاية: من مصنوعات الحرب العالمية الثانية التي تستحق المشاهدة كأمثلة على الطريقة التي صورت فيها هوليوود حليف زمن الحرب بصورة مثالية. لكن الصدق التاريخي ليس إلا إحدى الطرق للنظر إلى فيلم من المفترض أنه يستند إلى الحقائق. ويستطيع الفيلم أيضاً أن يوحي بفترة دون أن يخلقها من جديد.

التاريخ بالتلميح

في كثير من الأحيان يتغاضى المرء عن قوة التاريخ الإيحائية، وعن قدرته على القيام بوظيفة خلفية للحدث دون أن يعلن عن وجوده. وهذا أكثر شبهاً بإعداد مسرح على نحو يستحضر بمهارة مزاج مسرحية معينة وموضوعها دون التنافس مع نصها. ففي فيلم **يوم الجرادة** (١٩٧٥) – وهو نسخة جون شليسنغر John Schlesinger السينمائية من رواية نثانيال وِست Nathaneal West التي تحمل العنوان نفسه والمناهضة لهوليوود بشكل صريح – يبدو أن سطحية مدينة الأضواء أهم من التاريخ. ومع ذلك، تجري الأحداث قبيل الحرب العالمية الثانية كما نرى من العنوان الرئيسي لإحدى الصحف التي تحملها الريح عبر شارع هوليوود قبيل العرض الأول لأحد الأفلام. ومقدّم حفلة العرض الأول شبيه بهتلر، ويتصرف المعجبون مثل الجماهير التي تحتشد في اجتماع نازي. فجميعهم غافلون عن باقي العالم، الذي بدا في عام ١٩٣٩ على حافة الدمار، وكل ما يهم بالنسبة لهم هو أن يفوزوا بلمحة للنجوم وهم يحتشدون لدخول دار السينما.

ويصوّر العرض الأول وكأنه طقس مقدّس لا يمكن تدنيسه. وحين يقذف أدور Adore، وهو ممثل طفل، حجراً على هومَر Homer (دونالد سذرلاند Donald Sutherland)، يرد هومر بضربه بقدمه إلى أن يموت. وكانت أم أدور المهووسة بالشهرة قد حولت ابنها إلى كائن غريب قبيح بجعل شعره ينمو مثل شعر شيرلي تمبل Shirley Temple. وكما لو أن الشعر الطويل حتى الكتفين ليس كافياً، فقد صبغته أيضاً بلون بلاتيني. ولأن هومر قد لوَّث طقس العرض الأول في هوليوود بقتل شيرلي تمبل الذَكَر، يستدير المعجبون إليه، فيفعلون به ما فعله بأدور. ولا يساوي الفيلم بين هومر وكبوش فداء هتلر الذين كان ينتهي الأمر بهم في معسكرات الموت. كما أنه لا يساوي بين المعجبين المسعورين مع الألمان الذين يصيحون معلنين تأييدهم لهتلر في الاجتماعات التي تضيئها المشاعل. كل ما يوحيه فيلم **يوم الجرادة** هو أن في ردود فعلهم عاملاً مشتركاً: لا بد من إبادة مدمّري الأحلام، أكان حلماً بهوليوود وكأنها جبل أوليمب، فيها آلهة وآلهات، أو حلم عالم لا يسكنه سوى الآريين.



قتل هومر (دونالد سذرلاند) قتلاً طقوسياً في **يوم الجرادة** (١٩٧٥).



سندريلا المرتدية معطفاً من الفرو (جين آرثر)
تتعرض لحقائق الركود الكبير الكئيبة في مقطع المطعم الآلي في فيلم **الحياة السهلة** (١٩٣٧).

إذن يمكن أن تحدث أحداث أحد الأفلام في حقبة معينة لكنه لا يستحضر تلك الحقبة إلا على نحو غير مباشر. ومثل هذا الفيلم لايدّعي أنه «تاريخي» بمعنى التصوير الدرامي لحادث حقيقي، كما هي الحال، على سبيل المثال حين خلق فيلم **تورا! تورا! تورا!** من جديد الهجوم الياباني على بيرل هاربور. ومع ذلك كي يقدّر المُشاهد فيلماً مثل **يوم الجرادة** يجب أن يعرف التاريخ، وعلى خلاف الفيلم التاريخي، ليست المعلومات التاريخية في الحوار بل في الصور.

كما أن معرفة التاريخ تعمِّق استمتاعنا بأفلام ملهاة الغريبي الأطوار في العقد الرابع من القرن العشرين، رغم أن القصد وراء هذه الأفلام هو إبعاد الناس عن التفكير بالركود الكبير. فالجو السعيد المرح والنهايات السعيدة جعلت الناس يعتقدون أن إحدى أكثر الأغاني شعبية في تلك الفترة، وهي «الأيام السعيدة هنا مرة أخرى» ليست بعيدة جداً عن الواقع. وأبهج فيلم **حدث ذات ليلة** مرتادي السينما بتصويره لرجل من الطبقة الوسطى – لا يرتدي قميصاً داخلياً – يبرهن لامرأة من المجتمع الراقي أنها ليست مهمة كما تتصور. ومع ذلك أقنع الفيلم المشاهدين أن من الممكن لهما أن يعيشا سعيدين إلى الأبد، برغم انتمائهما لطبقتين اجتماعيتين مختلفتين.

وقد وُزِّع فيلم ميتشل ليسن **الحياة السهلة** – وهو مثال كلاسيكي آخر من أفلام ملهاة الغريبي الأطوار – في عام ١٩٣٧، وهو عام شهد ٤٧٢٠ إضراباً في أمريكا. لكن أمريكا الاضطرابات والبطالة العمالية، حيث كان معدّل الأجر السنوي هو ١٣٤٨ دولاراً، كانت مختلفة جداً عن أمريكا كما يصوّرها فيلم **الحياة السهلة**، حيث لم ير زوج غاضب أي غضاضة في إلقاء معطف الفراء الخاص بزوجته الذي يبلغ ثمنه ٥٨٠٠٠ دولار من سطح شقتهما الواقعة في الشارع الخامس.

وأكثر ما يتذكره مشاهدو الفيلم هو مقطع المطعم الآلي الذي تجلس فيه ماري سميث (جينآرثر) وحيدة تأكل فطيرة من لحم البقر، وهي ترتدي معطف الفراء الذي سقط عليها فعلياً. ومع أن المطاعم الآلية لم تعد موجودة في نيويورك، فقد كانت في الماضي أماكن رائجة للطعام وفي الوقت نفسها معلماً يقصده السياح. كانت المطاعم الآلية تحتوي آلات تعمل بالنقود المعدنية. وكانت أصناف الطعام موجودة داخل حجيرات تشبه النوافذ تُفْتَح حين توضع النقود المناسبة في المكان المخصص لها. وفي **الحياة السهلة**، حين يؤدي حادث غير عادي لانفتاح أبواب جميع الحجيرات، يهرع الزبائن للحصول على طعام مجاني.



جان بيير ليو Jean-Pierre Léaud في دور المخرج التلفزيوني توم في فيلم **التانغو الأخير في باريس**، مع ماريا شنايدر Maria Schneider. وحتى في دور توم كان ليو مثالاً صادقاً على نوع التمثيل الطبيعي غير المتكلف الذي شجعه مخرجو الموجة الجديدة.

لكن ماري تتابع الأكل غافلة عن الفوضى من حولها. وفي سياق الفيلم، منظر الناس وهم ينزلقون هنا وهناك على أرض تناثر فوقها الطعام مثير للضحك بشكل هائل، أما في سياق أمريكا الركود الكبير، فالمشهد مزعج. وحين تلتقط آلة التصوير صورة ماري وهي تأكل في مقدمة الشاشة، وحشد من الأشخاص يتقاتلون في الخلفية، فهي تقوم بشيء أكثر من تسجيل مشهد فكاهي يحصل الجميع فيه على شيء مجاني. إذ أن تسليط الضوء على الجانبين المتطرفين من البحبوحة والفقر، يتيح لمقطع المطعم الآلي أن يُعَرِّف الركود الكبير بأنه وقت يحظى به المحظوظون بمعاطف فراء ويكون نصيب جميع الآخرين الحرمان واليأس.

تاريخ السينما بالتلميح

في الظاهر، يدور فيلم برناردو برتولوتشي Bernardo Bertolucci **التانغو الأخير في باريس** (١٩٧٢) عن امرأة حائرة بين رجلين، أحدهما يحط من قيمتها بينما ينظر الآخر إليها كمثل أعلى. وقد استخدم برتولوتشي هذه البنية السردية للتوصل إلى نظرية عن الأفلام يوضحها بإشارات إلى أفلام من الماضي. وهكذا حين تشير بولين كيل Pauline Kael إلى «التغذية الاسترجاعية» المستمرة في **التانغو الأخير في باريس**، فهي تعني أن أشياء كثيرة في الفيلم – تمثيل الأدوار وكذلك الصور – تذكّر بأفلام أخرى.

تقول كيل: «الأفلام هي ماض نشترك فيه، وبغض النظر عما إذا لاحظنا التداعيات الكثيرة، فهي تقوم بعملها في الفيلم ونشعر بها»[1]. وكما رأينا، الطريقة التي تسند فيها الأدوار للممثلين يمكن أن تولِّد روابط معينة بين الممثل (أو الممثلة) ودوره. في **التانغو الأخير في باريس**، يلعب مارلون براندو دور بول، وهو أمريكي في باريس يقابل جان Jeanne (ماريا شنايدر) حين يصل كلاهما

(١) بولين كيل، «مقدمة»، فيلم برناردو برتولوتشي **التانغو الأخير في باريس: السيناريو**.

Pauline Kael, "Introduction," Bernardo Bertolucci's *Last Tango in Paris: The Screenplay* (New York: Dell, 1973), 17.

لمعاينة الشقة نفسها، ويؤدي جان بيير ليو دور توم، المخرج التلفزيوني وعاشق السينما الذي يستخدم جان في فيلم تلفزيوني. وبراندو وليو ليسا ممثلين عاديين. فكل منهما يلخّص أسلوباً في التمثيل ونوعاً من الأفلام أحدث ثورة في السينما. وسيبقى اسم براندو دائماً مترادفاً مع «الطريقة»، وهي مدخل إلى التمثيل يتطلب من الممثل أن يستقي من تجاربه وعواطفه وذكرياته الماضية لأداء دور معين. وكان براندو الممثل المميّز الذي يتبع منهج «الطريقة» في أواخر العقد السادس من القرن العشرين: كئيباً ومستبطناً وفي كثير من الأحيان تعوزه الفصاحة. وكان ليو مثالاً على **الموجة الجديدة**، ذلك الانفجارغير العادي من الإبداع الذي بدأ في فرنسا في نهاية العقد نفسه، حين رفض مخرجون من أمثال فرانسوا تروفو وجان لوك غودار السيناريوهات الأدبية مفضلين عليها سيناريوهات التصوير، والارتجال، والتصوير في الشوارع بدلاً من الاستوديوهات، وتطلبوا تمثيلاً طبيعياً بدلاً من الطراز القديم من الانفعال العاطفي، واقتبسوا بحرية من أفلام الماضي. وكما أن براندو وليو يمثلان فترتين مختلفتين(*) من صنع الأفلام، فالشخصيتان اللتان يؤديانهما تمثلان أسلوبين مختلفين في الحياة. في حين أن بول يعزل نفسه في الشقة، حيث يمارس عدوانه الجنسي على جان، فإن توم يجوب شوارع باريس، باحثاً عن مواقع لفيلمه. ولا تجد جان نفسها بين رجلين فقط بل بين عالميهما أيضاً، بول في الشقة المغلق بابها، وتوم في المدينة المفتوحة الأبواب. وصانعو الأفلام واقعون في الورطة نفسها: هل يبقون ضمن مشاهد التصوير في عالم الاستوديو المغلق (الذي يمثل الماضي) مثل سابقيهم، أم هل يغامرون بالخروج حيث يمكن أن تكون المدينة كلها مسرحهم الصوتي (الذي يمثل الحاضر)؟

وما تسميه كيل «تغذية ارتدادية» لا يقتصر على الفترتين اللتين يذكّر براندو وليو بهما. فقد استعمل برتولوتشي **التانغو الأخير في باريس** كوسيلة

(*) من المحتمل أن قصد الكاتب هو طريقتين أو مدرستين مختلفتين، باعتبار أن الفقرة السابقة تفيد أن براندو والموجة الجديدة ينتميان إلى الفترة الزمنية نفسها (العقد السادس من القرن العشرين). (المترجم)

لأفكاره عن الأفلام بالطريقة نفسها التي يستخدم بها بول وتوم جان لغرضيهما المختلفين. حين تركب جان وتوم زورقاً، يكون فيه قارب نجاة مكتوب عليه «الأطلسي». و**الأطلسي** هو عنوان فيلم جان فيغو Jean Vigo الكلاسيكي (١٩٣٤)، ومشهد المركب في **التانغو الأخير** هو بمثابة تحية وإكبار لإنتاج فيغو الرائع، الذي تترك فيه عروس شابة زوجها قبطان المركب لكي تجرّب الإثارة في باريس، ثم تعود في النهاية إلى عالم المركب الآمن. لكن برتولوتشي يجيب أيضاً على تفاؤل فيغو، فالعروس في فيلم فيغو تتمكن من العودة إلى زوجها، لكن بعد أن يغادر بول وجان الشقة تصبح عودتهما لبعضهما غير ممكنة.

التانغو الأخير هو درس في تاريخ الأفلام. والمشهد الذي ينظر بول فيه إلى سطوح باريس قبل أن يموت يذكّر بفيلم رينيه كلير **تحت أسطحة باريس** (١٩٣٠) الذي صنعه المخرج حين كان في الثلاثين، مثلما كان برتولوتشي حين صنع **التانغو الأخير**. وحين تطلق جان النار على بول، فالمشهد هو جزء لا من **التانغو الأخير** فقط بل من كثير من أفلام هوليوود، بما فيها **الرسالة** و**تعويض مزدوج** و**شارع سنست**، التي تخرج فيها امرأة مسدساً وتقتل عشيقها. ويهدف **التانغو الأخير** لأن يكون عن العلاقة بين الذكر والأنثى، لكن في النص التحتي هو عن العلاقة بين صانعي الأفلام وفنهم.

ويبدو أن فيلم روبرت زميكيس Robert Zemeckis **من الذي لفق التهمة للأرنب روجر** (١٩٨٨) – الذي يجمع بين التمثيل والرسوم المتحركة وتجري أحداثه في عام ١٩٤٧ – له مستويان من النص التحتي: أفلام الرسوم المتحركة في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين وأفلام المحقق السري الخاص في العقد الخامس. وفي حين أن الأطفال، الذين لم يشاهدوا على الإطلاق أياً من أفلام المحقق السري الخاص ولا يعرفون الرسوم المتحركة إلا من خلال التلفزيون، استمتعوا بفيلم **الأرنب روجر**، إلا أن الفيلم يخاطب بشكل مباشر أكبر الأشخاص الذين تتوافر لديهم معرفة بتاريخ السينما. فرقصة حيوانات «سيد قشطة» تعيد لنا ذكريات فيلم والت ديزني **فانتازيا**، وجيسيكا Jessica بخصلاتها الحمراء وثوبها المفتوح الصدر تذكّرنا بريتا هيورث في فيلم **غيلدا** (١٩٤٦)،

وإدي فاليانت Eddie Valiant (بوب هاسكنز Bob Haskins) – المحقق السري الخاص المكلف بتعقب جيسكا، التي تؤثّر خيانتها على روجر بجعله ينسى دوره – هو نسخة أكثر رثاثة من المحققين السريين الخاصين في العقد الخامس: سام سبيد Sam Spade وفيليب مارلو.

لكن حبكة فيلم **من لفق التهمة للأرنب روجر** – وهي اكتشاف محقق سري لخطة ستغير وجه لوس أنجلس، إن نُفّذت – لا يمكن العثور عليها في أي فيلم رسوم متحركة أو أي من أفلام المحقق الخاص في العقد الخامس من القرن العشرين، وإنما في فيلم معين بالذات، وهو فيلم رومان بولانسكي **تشايناتاون**، الذي يمثل النص التحتي الحقيقي لفيلم **الأرنب روجر**. في فيلم **تشايناتاون**، يكتشف المحقق الخاص ج. ج. غيتس J. J. Gittes (جاك نيكلسون) صفقة أراض مشبوهة يشترك فيها نواه كروس Noah Cross (جون هيوستون)، الذي يكون بصدد شراء أرض في وادي سان فرانسيسكو، حيث سيحوّل مشروع خزّان المنطقة إلى أراض عقارية متميزة. وفي **الأرنب روجر**، يكتشف إدي فاليانت أن القاضي دوم Doom (كريستوفر لويد Christopher Lloyd) ينوي أن يحوّل سان فرانسيسكو من مدينة تعتمد على عربات الترام للتنقل إلى مدينة من الطرق السريعة. ولهذا الغرض، يجب أن يدمر تونتاون Toontown (مدينة الرسوم المتحركة) وهي المنطقة التي تعيش فيها شخصيات الرسوم المتحركة. وإذا نجح سيدمّر تراثاً سينمائياً محترماً: فيلم الرسوم المتحركة وشخصياته، مثل بغز بني Bugs Bunny ودونالد دَك Donald Duck وبوركي بيغ Porky Pig.

وتُحبَط خطة القاضي دوم من خلال الجهود المجتمعة لإدي وتلك الشخصيات. لكن أثبت التاريخ الفعلي للوس أنجلس وهوليوود أن الأمور مختلفة. وهكذا فإن مرتادي السينما الذين يتذكرون زمناً كانت دور السينما تعرض فيه فيلم رسوم متحركة وفيلمين روائيين وشريطاً إخبارياً وفصلاً من مسلسل، سيجدون فيلم **الأرنب روجر** حلواً مرّاً، فهو يستحضر هوليوود من زمان ومكان آخرين، قد يكونا بالنسبة للبعض زماناً ومكاناً أفضل.



جيمس ستيوارت ومارغرت سوليفان Margaret SullivanS
في دور الصديقين بالمراسلة في **الدكان الواقع على الزاوية** (١٩٤٠).

إعادة صنع فيلم أصلي: الدكان الواقع على الزاوية (مترو، ١٩٤٠)، وفي زمن الصيف القديم الجميل (مترو، ١٩٤٩)، ولديك بريد (الأخوان وارنر، ١٩٨٩).

الدكان الواقع على الزاوية مقتبس بتصرف من مسرحية نيكولوس «ميكلوس» لازلو Nikolas "Miklaus" Laszlo **محل العطور**. ورغم أن المسرحية غير معروفة عملياً، فقد ألهمت ثلاثة أفلام ومسرحية موسيقية غنائية هي **إنها تحبني** (١٩٦٤). والحبكة هي تنويع غير عادي من معركة الجنسين. ففي الأحوال العادية، يحاول كل طرف في هذا النوع من الأفلام أن يهزم الآخر في لعبته، إلى أن يدركا أن اللعبة التي يلعبانها هي لعبة الحب. وكما رأينا، «معركة الجنسين» كانت من ثوابت ملهاة الغريبي الأطوار. لكن االشخصيات غير العادية التي تتصف بها تلك الملهاة لاتظهر في فيلم **الدكان الواقع على الزاوية**، الذي هو ملهاة رومانسية فيها التواء غير عادي: فالرجل والمرأة صديقان بالمراسلة يتواصلان دون معرفة أحدهما الآخر شخصياً، ويغرمان أحدهما بالآخر من خلال رسائلهما، مع أنهما في الحياة الواقعية يكرهان أحدهما الآخر كراهية محضة.

وقد أخرج فيلمَ **الدكان الواقع على الزاوية** إرنست لوبيتش الألماني المولد الذي هناك اعتراف بعبقريته في عبارة لا تزال مستعملة اليوم: «لمسة لوبيتش». فمخرجون آخرون صنعوا أفلام ملهاة رومانسية، لكن لوبيتش ترك على أفلامه

توقيعه الشخصي. وحين يُطْرَح موضوع الجنس، يلجأ لوبيتش إلى حذر ماكر، تاركاً كل شيء لمخيلة المُشاهد. وكان يعرف الفرق بين غمزة ونظرة شزراء. في **مشاكل في الجنة** (١٩٣٢)، ينتهي أحد المَشاهد بباب غرفة النوم يغلق وبداخلها عاشقان، وفي المشهد التالي كل منهما يستيقظ في غرفته الخاصة. وكان لوبيتش يستمتع بطرح السؤال: «هل فعلا أم لم يفعلا؟» وتماماً عندما تستنتج أنهما فعلا، توحي آلة التصوير بعكس ذلك. فالجنس كان كالحياة لعبة تستخدم فيها سرعة البديهة والتعقل. وكان عاطفة بالإيحاء وليس بالتصوير.

في **الدكان الواقع على الزاوية** الذي لا وجود فيه للجنس، كانت لمسة لوبيتش تعني تقديم معركة الجنسين بصورة تمثيل أدوار، إلى أن يصل اللاعبان إلى المرحلة التي يمكن لهما فيها الاقتراب أحدهما من الآخر دون الاضطرار للاختفاء خلف قناع، وبالتحديد قناع الهوية المغفلة التي توفرها المراسلة بين «القلوب الوحيدة». ومعظم الأحداث في **الدكان الواقع على الزاوية** تجري في محل هدايا في بودابست بهنغاريا، حيث ألفرد كلاريك Alfred Klarik (جيمس ستيوارت) كبير الموظفين وكلارا Klara (مارغرت سوليفان) الموظفة الجديدة يشعران بكراهية فورية أحدهما تجاه الآخر، دون أن يعرفا أنهما يتراسلان. وما يشتركان به هو مثاليتهما الرومانسية، وهما يخاطبان أحدهما الآخر في رسائلهما بعبارة «صديقي العزيز» أو «صديقتي العزيزة»، ويعبران عن أعمق



جودي غارلاند وفان جونسون في الدورين نفسيهما
في النسخة الجديدة الغنائية الموسيقية **في زمن الصيف القديم الجميل** (١٩٤٩)

أفكارهما عن الحب، ليس كعاطفة بل الاستمتاع المشترك بالبهجة التي تأتي من الاهتمامات المشتركة مثل الفن والأدب. لكن لوبيتش يوحي أن مدرسة العلاقة الرومانسية بالمراسلة هي شكل من عدم النضج، يتيح لكاتبي هذه الرسائل أن يكشفا أفضل وجه لكل منهما وبذلك يتحاشيان الصراحة التي تأتي من الاتصال وجهاً لوجه.

نحن ننتظر اللحظة التي سيكشف ألفرد وكلارا فيها عن شخصيتيهما. وهما يقرران الالتقاء في مقهى، حيث تجلس كلارا على طاولة ومعها نسخة من كتاب تولستوي **أنا كارنينا** وقرنفلة حمراء. وعلى الرغم من أن ألفرد يطرد من عمله في ذلك اليوم، فهو يحافظ على الموعد. ولخيبة أمله يكتشف أن «صديقته العزيزة» ليست سوى كلارا، ومع ذلك فهو يقترب من طاولتها. وتفترض كلارا أن «صديقها العزيز» قد يتولد لديه انطباع خاطئ إذا رأى رجلاً آخر يجلس معها، فتعامل ألفرد معاملة سيئة، تصل إلى وصفه بأنه «عديم الأهمية»، ما يجعله يغادر المكان بدون أن يكشف لها عن شخصيته. ويتوَّج الحدث بنهاية سعيدة في اليوم السابق لعيد الميلاد. إذ يكون ألفرد الذي عاد إلى عمله من جديد وكلارا وحدهما في المحل، يستعدان لقضاء عيد الميلاد كل بمفرده. عندئذ يقرأ ألفرد مقطعاً من أحد رسائله إلى كلارا، تتذكره على الفور. وبينما يتساقط الثلج تساقطاً لطيفاً خارج المحل، فإن عناقهما يبين بوضوح أنه لن يمضي أي منهما عيد الميلاد وحده.

بعد أقل من عقد أعادت مترو غولدوين ماير صنع **الدكان الواقع على الزاوية** وجعلت منه فيلماً غنائياً موسيقياً لجودي غرلاند وفان جونسون Van Johnson اسمه **في زمن الصيف القديم الجميل**. وليس من المستغرب أن الاستوديو قرر أن يحول مسرحية لازلو إلى فيلم غنائي موسيقي، فهي تبدو النص المثالي لأوبريتا. وكانت غارلاند وجونسون لا يزالان نجمين يتمتعان بالشعبية، رغم أنه لم يكن أي منهما في قمة شهرته. لكن غارلاند كانت لا تزال قادرة على أداء الأغاني، وقد أعطيت عدة فرص للقيام بذلك.

تقع أحداث **زمن الصيف** في شيكاغو في أوائل القرن العشرين. وتتحول شخصيتا كلارا وألفرد إلى فرونيكا Veronica (غارلاند) وأندرو Andrew (جونسون). والدكان هو الآن محل موسيقي. ويتقابل صديقا المراسلة أثناء إسراع أندرو إلى مكتب البريد برسالة إلى «صديقته العزيزة»، فيصطدم مع «صديقته العزيزة» نفسها، ما يسبب إفساد تسريحة فرونيكا، وسحق قبعتها، وتداعي مظلتها، وانفكاك تنورتها. وبالتعارف على هذا النحو، لا يمكن للمرء أن يتوقع مشاعر لطيفة من فرونيكا تجاه أندرو بعد أن تنضم لموظفي المبيعات.

توجد بضعة نقاط في الحبكة تتعلق بعازفة كمان وآلة موسيقية لا تقدر بثمن، لكن هذه تغييرات سطحية وليست جذرية. وبما أن صاحب المحل الموسيقي عازب الآن ويمكن الجمع بينه وبين موظفة أكبر سناً، فلا توجد زوجة لإغوائها كما هو الحال في الأصل. وإذا لم يكن هناك محاولة إغواء، فكذلك لاتوجد محاولة انتحار كما هي الحال في **الدكان الواقع على الزاوية**، حين يعلم صاحب المحل أن زوجته تخونه مع أحد موظفيه. لكن الموعد في المطعم هو نسخة مطابقة لما جاء في الأصل. فأحد زملاء أندرو ينظر عبر الواجهة ويخبره أن «صديقته العزيزة» جالسة إلى طاولة ومعها زهرة قرنفل وكتاب (نسخة من ديوان شعري لإليزابيث باريت براونغ Elizabeth Barrett Browning). حين يقترب أندرو من طاولة فرونيكا، تتصرف، مثل كلارا، على نحو فظ، ما يجعله يغادر دون أن يخبرها من هو. والنهاية أيضاً تسير مثل الأصل. فأندرو وفرونيكا وحدهما في المحل في اليوم السابق لعيد الميلاد حين يقرر أندرو أن يكشف عن هويته بالاستشهاد بمقطع من إحدى رسائله. وبما أن النسخة الثانية تحمل عنوان **في زمن الصيف القديم الجميل**، فهناك انتقال استبدالي من شجرة عيد الميلاد في المحل إلى مشهد صيفي يضم أندرو وفرونيكا وابنتهما ذات السنوات الثلاث، التي أدت دورها ليزا منيلي في أول ظهور سينمائي لها.

ما بين **في زمن الصيف القديم الجميل** والنسخة التالية من **الدكان الواقع على الزاوية**، أصبحت الحبكة نفسها أساس المسرحية الغنائية الموسيقية **إنها تحبني** (١٩٦٤) التي تتبع الأصل بدقة. وعلى الرغم من أن مسرحية **إنها تحبني** لم تلق نجاحاً هائلاً، إلا أنه أعيد إحياؤها في نيويورك بإنتاج كبير في العقد الأخير من

القرن العشرين. ولا يزال نشر ألبوم الممثلين الأصلي مستمراً، ويقدّر محبو المسرح الغنائي الموسيقي موسيقى جيري بروك Jerry Brock. وأوضحت المسرحية بشكل جلي أن **الدكان على الزاوية** مادة مناسبة للأوبريتا، وخاصة بخلفية الأحداث التي تجري في العالم القديم وبيئة عيد الميلاد فيها.

في العقد الأخير من القرن العشرين، أعطت نورا إفرون Nora Ephron حياة جديدة لـــــ **الدكان على الزاوية**. وقد التزمت إفرون بالخطوط العريضة للقصة، وحَدَّثَت وسيلة المراسلة – فالشخصيتان الرئيسيتان تتراسلان الآن بالبريد الإلكتروني – مضيفة السيناريو المألوف في ذلك العقد عن التهديد الذي تتعرض له التجارة المحلية في الأحياء حين يفتتح محل ضخم. فالمتراسلان عبر الإنترنت – جو فوكس الثالث Joe Fox III (توم هانكس) وكاثلين كينيدي Kathleen Kennedy (مِغ ريان) – هما متنافسان تجاريان. فهي تمتلك محل بيع كتب للأطفال اسمه «الدكان على الزاوية»، وهذه تحية إكبار واضحة لفيلم لوبيتش. وعائلة جو تدير سلسلة من محلات الكتب على طراز بارنز ونوبل Barnes & Noble، وهي في صدد فتح فرع لها على الزاوية القريبة من محلها تماماً. ومن قبيل الإخلاص للأصل، يستخدم فيلم **لديك بريد** المراسلة المغفلة من الأسماء وبيئة المدينة ولحظة كشف الحقيقة.



توم هانكس ومِغ ريان يكرران مرة ثالثة
دور الشخصين اللذين يتراسلان دون أن يعرف أحدهما الآخر،
لكن هذه المرة عبر البريد الإلكتروني، في فيلم **لديك بريد** (١٩٩٨).

ومع أن جو وكاثلين يلتقيان في غرفة محادثة على شبكة الإنترنت بدلاً من الالتقاء عبر عمود المسائل الشخصية الصحفي، فهما أيضاً يتخاطبان بعبارتي «صديقي العزيز» و«صديقتي العزيزة». ويبقى إغفال الإسمين من خلال اسمين مستعارين لهما معنى، فاسمها هو «بنت الدكان»، وهو اسم صادق على اعتبار اسم محلها، واسمه هو «برنكلي Brinkley» الذي هو في الواقع اسم كلبه، وهو أيضاً الطريقة التي يكشف بها عن هويته.

تم تصوير **الدكان الواقع على الزاوية** و**في زمن الصيف القديم الجميل** في مسرحين صوتيين في استوديوهات مترو غولدوين ماير وكلاهما يتمتع بمظهر صورة عتيقة الطراز على بطاقة بريدية. ومن جهة أخرى يبدو فيلم **لديك بريد** صادقاً لأن تصوير معظمه كان في موقع الأحداث، وبالتحديد في الجانب الغربي الأعلى من مدينة نيويورك، وما نجحت إفرون في نقله هو ليس الجانب الغربي الأعلى فقط، بل أسلوب الحياة والإيقاع والبيئة العامة لمجتمع ليبرالي متعدد الانتماءات الإثنية، حيث المثقفون والمهنيون الشبان يعيشون على بعد مسافة قريبة من المحلات المتخصصة والمطاعم الحديثة.

في **الدكان الواقع على الزاوية** و**في زمن الصيف القديم الجميل** و**لديك بريد**، الرجل هو الذي يعرف أولاً هوية مراسلته. ويكرر فيلم **لديك بريد** مشهد الموعد الذي لا بد منه، فكاثلين تنتظر جو في مقهى ومعها كتاب (وهو في هذه المرة رواية جين أوستن **كبرياء وتحامل**) ووردة. وحين ينظر زميل جو عبر الواجهة، كما يحدث في كلا **الدكان** و**في زمن الصيف** ويخبر جو أن التي واعدته هي كاثلين، يتردد جو في البداية في الدخول، لكنه يدخل في النهاية. وتماماً كما نفَّر سلوك كلارا ألفرد، ونفَر سلوك فرونيكا أندرو، فإن سلوك كاثلين ينفّر جو.

ويبدو أن إفرون فضلت نهاية **في زمن الصيف** على نهاية **الدكان، فجعلت** الفيلم ينتهي حين تكون الطبيعة مزدهرة، وليس حين تكون في طور النزاع. فعلى خلاف فيلم **الدكان** الذي ينتهي في اليوم السابق لعيد الميلاد، يبدأ **لديك بريد** في فترة عطلة عيد الميلاد ورأس السنة وينتهي في أوائل الصيف. إذ أن جو

وكاثلين يخططان على الالتقاء في حديقة ريفرسايد Riverside. تصل كاثلين أولاً، ثم يصل جو مع كلبه. وبدلاً من أن يقرأ جو من إحدى رسائله، فهو يكشف عن هويته حين يستعمل اسمه المستعار بمناداة كلبه باسم «برينكلي!»

يستخدم فيلم **لديك بريد** تقاليد أفلام الملهاة الرومانسية في العقدين الرابع والخامس وأساليب حبكتها استخداماً ذكياً. ونحن كثيراً ما نقول عن فيلم معين: «لقد رأيتُ هذا من قبل»، ومن الممكن تماماً أن يكون ذلك صحيحاً. ففي كثير من الأحيان، كانت شركة فوكس القرن العشرين تعيد صنع أفلامها الغنائية الموسيقية، فإذا شاهدتَ فيلم **شارع وبَش** (١٩٥٠) فقد شاهدت **جزيرة كوني** (١٩٤٣). وأضيف عنصر الموسيقى لفيلم **ثلاث فئران عمياء** (١٩٣٩) فأصبح **قمر فوق ميامي** (١٩٤١)، الذي أعيد صنعه تحت عنوان **ثلاث بنات صغار في ملابس زرقاء** (١٩٤٦)، وفيما بعد **كيف تتزوجين مليونيراً** (١٩٥٣). وفي كثير من الأحيان يتغير الزمان والمكان، لكن تبقى الحبكة الأساسية على حالها، ففيلم راول وولش **منطقة كولورادو** (١٩٤٩) هو نسخة جديدة من **أعالي سييرا** (١٩٤١) تدور أحداثها في الغرب الأمريكي، كما أن فيلم **مُتُّ مائة مرة** (١٩٥٥) هو **أعالي سييرا** مرة أخرى، حيث يلعب جاك بالانس دور همفري بوغارت ويحمل الاسم نفسه: روي إيرل. وفيلم **المجتمع الراقي** (١٩٥٦) هو فيلم جورج كيوكر **قصة فيلادلفيا** (١٩٥٠) مضافاً إليه موسيقى وضعها كول بورتر، وفيلم **برغم كل العوائق** (١٩٨٤) لم يكن مجرد نسخة جديدة من فيلم جاك تورنير **من الماضي** (١٩٤٧) فحسب، بل ظهرت فيه أيضاً إحدى ممثلات الفيلم الأصلي، وهي جين غرير Jane Greer. وكان **زوجة الواعظ** (١٩٩٦) هو **زوجة المطران** (١٩٤٧) من منظور أمريكي أسود. وأعيد صنع الفيلم الكلاسيكي **تحويلة** (١٩٤٦) – الذي كان من بطولة توم نيل – على شكل أقل من كلاسيكي يحمل العنوان نفسه في عام ١٩٩٢، وهو من بطولة توم نيل الابن، وبرهن أنه ما لم يتمكن صانعو الأفلام من تحسين العمل الأصلي أو التفوق عليه أو على الأقل البقاء في مستواه – من خلال توضيح الالتباسات أو إبراز تفاصيل كانت مجرد تلميحات في الأصل – فمن الأفضل لهم عدم الاقتراب من المواد المألوفة.

للموسيقى وظيفتان رئيسيتان في الأفلام، فهي إما تدفع الحكاية قدماً أو تضيف تحسينات إليها. وحين تضيف تحسينات إلى الحكاية، تعتبر أداة من أدوات الحبكة ولا تدخل في النص التحتي. وفي فيلم ميتشل ليسن **السيدة التي يلفها الظلام** (١٩٤٤)، تحاول البطلة أن تتذكر أغنية من عهد طفولتها هي مفتاح اضطرابها العصبي الوظيفي. وفي فيلم **جزيرة كوني** ونسخته الثانية **شارع وَبَش**، تندفع مغنية (وهي بيتي غريبل في كلا الفيلمين) اندفاعاً مبالغاً فيه في غناء أنشودة رقيقة، ما يستدعي تعليمها طريقة غنائها بشكل صحيح. وقد رأينا في أفلام كثيرة كيف أن العمل في كتابة أغنية أو وضع لحن لها يمثل لحظة ذات أهمية في الفيلم. كما أن هناك أغانيَ تدخل في حياة الشخصيات وتخرج منها، فتصبح أغنيتهم الخاصة، وتُعْزَف في لحظات درامية مناسبة، والمثال الكلاسيكي هو أغنية «مع مرور الزمن» في فيلم **كازابلانكا**. وفي بعض الأفلام الموسيقى التصويرية كلاسيكية ، وعادة تكون موسيقى باليه أو أوبرا تقذف فناناً مجهولاً إلى النجومية، كما في فيلم **الحذاء الأحمر**، أو إلى سوء السمعة، كما في الأوبرا المتخيلة «سلامبو Salambô» في فيلم **المواطن كين**. وأحياناً تشكل قطعة موسيقية ذروة أحد الأفلام، محدثة مؤثراً لا يمكن للكلمات أن تحققه: «تذكر رجلي المنسي» في فيلم **المنقبون عن الذهب في عام ١٩٣٣** (١٩٣٣)، وكونشرتو جورج غرشوين George Greshwin بمقام ف **رابسودي باللون الأزرق** (١٩٤٥)، وباليه العنوان في فيلم فنسنت منيلي **أمريكي في باريس** (١٩٥١).

في آخر أفلام ستانلي كوبريك **عينان مغلقتان بقوة** (١٩٩٩)، توجد إشارة إلى عمل موسيقي لا تُسمع منه نوتة واحدة، لكنه ذو أهمية مزدوجة للحبكة، فاسم العمل هو في الوقت نفسه كلمة السر لحفلة من العربدة، والمقياس لمقارنة زواج يتصف بالخيالات الجنسية والخيانة المحتملة مع آخر مبني على الحب والإخلاص. بيل هارفورد Bill Harford (توم كروز) لديه فضول عن عالم يختلف عن عالمه، وهو عالم طبيب محترم له زوجة وابنة. وحين يصف له زميل في الكلية حفلة تنكرية حيث يسمح بكل شيء، يتملك هارفورد الفضول للسؤال عن كلمة السر التي يصدف أنها «فيديليو Fidelio».

و**فيديليو** هو اسم الأوبرا الوحيدة التي ألفها بيتهوفن، عن زوجة مخلصة تدعى ليونورا Leonora، تتنكر في زي شاب يدعى فيديليو، على أمل إنقاذ زوجها فلورستان Florestan من سجن تحت الأرض احتُجِز فيه كسجين سياسي. ويتوقع كوبريك من الأشخاص المطلعين عل الأوبرا أن يقارنوا الحب المنكر للذات الذي تشعر به ليونورا تجاه فلورستان مع انغماس هارفورد وزوجته في ذاتيهما، فكل منهما يبحث عن مغامرة جنسية، حقيقية أو متخيلة.

لا يعتبر **عينان مغلقتان بقوة** نموذجياً، إذ أن «فيديليو» إشارة منطوقة وليست سمعية. وكوبريك – المعروف بحرصه على اختيار الموسيقى – يريدنا بصورة عامة أن نسمع المختارات وربما أيضاً أن نصوغ روابط مع الفيلم. وقد يجد أي شخص على معرفة بفيلم ٢٠٠١: **رحلة فضائية** صعوبة في أن يسمع **هكذا تكلم زرادشت** لرتشارد ستراوس Richard Strauss دون التفكير بذلك الفيلم، كما أن من الصعب سماع أغنية «سنلتقي مرة أخرى» دون تذكّر اللحظات الأخيرة من فيلم **الدكتور سترينجلَف**، حين تبدأ الحرب العالمية الثانية ويبدأ سقوط القنابل.

وهكذا يمكن للموسيقى أن تكون نصاً تحتياً ايضاً، حين تعمِّق الحكاية بنقلها إلى مستوى آخر من التفسير. فكِّر مثلاً بعبارة موسيقية ترتبط بإحدى الشخصيات أو بمزاج أو بموقف بشكل متكرر. تسمى مثل هذه العبارة **عبارة موسيقية متكررة**. وحين تشكّل عبارة موسيقية متكررة تعريفاً لإحدى الشخصيات، تصبح التوقيع الموسيقي للشخصية. وحين تُسْمَع عبارة موسيقية متكررة على نحو يرتبط بظهور شخصية ما أو تصوير فكرة معينة، فهي لا يمكن فصلها عن الشخص الذي ارتبطت به أو الفكرة التي تؤكد عليها. كما أنها تتمتع بنوع من الاستقلال الذاتي. ويمكن لعبارة موسيقية متكررة أن تؤكد مفاتحة بالحب، لكنها قد تتكرر أيضاً حين يتشاجر العاشقان أو يفترقان، ساخرة مما احتفلت به من قبل. وكجزء من إحدى الشخصيات يمكن للعبارة الموسيقية أن تذكّر المشاهدين بما يشعر به ذلك الشخص في لحظة معينة. في فيلم هتشكوك **إني أعترف**، حين تخبر روث Ruth (آن باكستر Anne Baxter) زوجها أنها لا تحبه، نسمع العبارة الموسيقية المرتبطة بالرجل الذي تحبه حقاً.

تعبر العبارة الموسيقية المتكررة عن جوانب من الشخصية ليست ضمن إمكانات اللغة. ولحن غرفة الأطفال الذي تبدأ به نسخة عام ١٩٤٢ من فيلم **الأشخاص الهررة** هو أول إشارة إلى أن الفيلم ليس فيلم رعب عادياً. ومن الملائم أن هذه العبارة الموسيقية الرتيبة هي توقيع أيرينا، لأنها طفلة في عواطفها.

كما أن العبارة الموسيقية المتكررة تحول المواضيع المجردة إلى ملموسة. فالسلطة هي مفهوم تجريدي، لكن برنارد هرمان Bernard Hermann، الذي ألف موسيقى فيلم **المواطن كين**، أطلق على إحدى العبارات الموسيقية المتكررة في الفيلم اسم «السلطة». وبصفة «السلطة» عبارة موسيقية، فهي لم تعد مجرّدة، إذ أننا نسمعها. وتُسمع عبارة السلطة الموسيقية لأول مرة حين تصعد آلة التصوير على بوابة زانادو، فتأخذنا إلى قصر الملذات ثم إلى سرير موت كين. لكن هذه تجربة مصطنعة: إننا نرى السلطة ونحسها ونسمعها. ونراقب صعودها البطيء بطئاً مقصوداً، ونشعر بالعزلة التي تأتي بها، ونسمع العواقب الكئيبة التي تخبئها لمن يسعون إليها.

هناك جميع انواع العبارات المتكررة: عبارات حب وعبارات موت بل وعبارت حب - موت، أو كما تسمى Liebestod. ففي نهاية **صراع تحت الشمس**، الذي يحتوي على أحد أعمال الموسيقى التصويرية الأكثر ازدهاراً التي أُلِّفت في أي زمن، تزحف بيرل شافيز Pearl Chavez (جنيفر جونز) فوق صخور أحرقتها الشمس لتموت بين ذراعي حبيبها. وحين يمتزج دمها بدمه، فإن عبارة الحب التي تسمع حين لقائهما أول مرة تبدو وكأنها تتدفق من شقّ ما في الجنوب الغربي الكبير لتصبح الــ Liebestod الخاصة بهما.

ومن أجل فيلم **حياة شرلوك هولمز الخاصة** (١٩٧٠)، ركَّب بيلي وايلدر عبارة موسيقية من بضعة موازين من كونشرتو للكمان والأوركسترا الذي ألّفه مايكلوس روزا. وهي عبارة حلوة مرة فيها وقار، تعبر عن توق لن يُشْبَع أبداً، وهو في هذه الحالة حب هولمز لإلسي فون هوفمانستال Ilse von Hofmannstahl. وحين يتلقى هولمز نبأ وفاة إلسي، يُسمع اللحن نفسه، الذي لم يعد يعبر عن حب لم يتحقق، بل عن حب ضاع ولا يمكن استعادته.

كما أن الموسيقى قادرة على صياغة روابط إثنية وقومية. في الفترة التي سبقت حركة الحقوق المدنية، كانت هناك صورة نمطية للسود في كل من الدراما والموسيقى. وحين كانوا يظهرون على الشاشة، تتوقف الموسيقى التصويرية الأصلية ويُسْمَع لحن روحي، ويفترض أن ذلك اعتبر أكثر ملاءمة. وحتى في أفلام متألقة مثل **الثعالب الصغار** تلقّى السود معاملة موسيقية من هذا النوع، لم تساو بينهم وبين موسيقاهم فحسب، بل أيضاً أبقت على الصورة المضلَّلة التي تظهر سود الجنوب بصورة السلبيين. إذ أن الموسيقى تمتلك قوة تعزيز الأنماط التقليدية، فاللحن «الأممي» مرتبط بالشيوعيين، ويتردد كثيراً خلال فيلم وارن بيتي **الحمر** (١٩٨١). وعلى الرغم من أنه لاتوجد سوى بضع إشارات إلى كون جوب سكفنغتون Job Skeffington (كلود رينز) يهودياً في فيلم السيد **سكفنغتون**، فإن عبارة موسيقية مبنية بشكل ضبابي على الألحان التقليدية اليهودية تؤكد ذلك. إن الموسيقى قادرة على إحداث تداعيات معينة، لكن من الضروري استخدامها بحذر لتجنب خلق الكاريكاتيرات والأنماط المقولبة.

خلال الحرب العالمية الثانية، برمجت موسيقى الأفلام جماهير المشاهدين ليكونوا وطنيين. لم يشاهد الناس أشخاصاً يلوحون بالأعلام فقط، بل سمعوا أيضاً نشيد «المجد القديم»(*) ضمن الموسيقى التصويرية. وكانت الطائرات تتدفق عبر الشاشة بمرافقة موسيقى «الزرقة الجامحة هناك»(**)، التي استخدمت أيضاً لتكون موسيقى الموت لمشاة البحرية الذين مضوا ليُعْدَموا على أيدي اليابانيين في نهاية فيلم **القلب الأرجواني** (١٩٤٤). ولاستحضار القيم الأمريكية، كان فرانك كابرا يدخل بشكل متكرر في أفلامه أغانيَ تتميز بها أمريكا مثل «وادي النهر الأحمر» و«فتيات الجاموس».

واستعمال الموسيقى الكلاسيكية المؤلفة قبل قرون هو حالة خاصة، باعتبار أنها موسيقى لم تؤلف لأي فيلم بالذات. لكن وسائل الإعلام استخدمت الموسيقى الكلاسيكية على نطاق واسع. ففي العقدين الرابع والخامس كان مستمعو الإذاعات

(*) المجد القديم Old Glory هو اسم تحبب يطلق على علم الولايات المتحدة الأمريكية. (المترجم)

(**) Wild Blue Yonder هي أغنية القوات الجوية الأمريكية. (المترجم)

يتعرضون للموسيقى الكلاسيكية دون أن يشعروا بذلك. ومقطوعة روسيني Rossini التمهيدية لأوبرا **وليام تِل** استعملت كافتتاحية لبرنامج **حارس الغابة المحب للوحدة**، و«الفالس الحزين» لسيبليوس Sibelius كان مقدمة برنامج **أحب قصص الألغاز**، والمارش العسكري من **حب لثلاث برتقالات** لبروكوفييف Prokofiev كان اللحن المميز لبرنامج **مكتب التحقيقات الاتحادي في السلم والحرب**، والحركة الثانية من سيمفونية سيزار فرانك César Franck في د مينور أعلنت بدء برنامج **هدوء من فضلك**. وهكذا فالتداعيات أُوجدت بين مقطوعات معينة من الموسيقى ومقدمات برامج التلفزيون، وكانت بذلك معادلة لتواقيع موسيقية. كما استخدمت الأغاني الأوبرالية المفردة في الدعايات التلفزيونية.

استخدمت الأفلام الموسيقى الكلاسيكية لتوليد تداعيات مماثلة. ومع أن الكثيرين من مرتادي الأفلام لا يستطيعون التعرف على كونشرتو البيانو رقم ٢ لرخمانينوف، إلا أنهم يعرفون أنه الموسيقى الخلفية لفيلم **مواجهة قصيرة** (١٩٤٦). وفي الواقع، بالنسبة لمن يعرفون الفيلم، للكونشيرتو تداعيات لا تمحى لا تخفق أبداً في استحضار صورة محطة قطار قذرة حيث يختار شخصان متزوجان كانا على وشك ارتكاب الخيانة الزوجية أن يودعا أحدهما الآخر كي لا يلتقيا بعدها أبداً.

وهكذا اكتسب كونشرتو البيانو رقم ٢ لرخمانينوف تداعيات مرتبطة بالجنس خارج الزواج، وقد استخدم لهذا الغرض في فيلم **علاقة في أيلول** حيث يشكل خلفية قصة عن الخيانة الزوجية. وانتهى الأمر بكونشرتو رخماننوف الثاني، مثل أية أداة محترمة، بالتعرض للمحاكاة الساخرة، ومع ذلك فالمحكاة تشهد على تداعياته. في فيلم **حكة السبع سنوات** الذي يتخيل فيه زوج سافرت زوجه في عطلة الصيف أنه يغوي المرأة التي تقطن فوقه، يحاكي بيلي وايلدر التقليد المتبع. ففي مقطع من شطح الخيال، يرى الزوج نفسه كعازف بيانو كبير، يجلس إلى البيانو ويبدأ بعزف الكونشرتو لكي يؤثر في ضحيته المتوقعة.

وبما أن الموسيقى الكلاسيكية تضاف إلى الفيلم ولا تؤلف خصيصاً من أجله، فمن المحتمل أن تكون لها تداعيات مسبقة معينة لدينا، ويمكن أن يعزز الفيلم هذه التداعيات أو يغيرها، بحيث أننا بعد ذلك نربط تلك الموسيقى بالفيلم فقط. ومن

المؤكد أن من الصعب إلغاء ارتباط كونشرتو رخماننوف الثاني مع **مواجهة قصيرة**، وكذلك مع **حكة السبع سنوات**، ولكن بطريقة مختلفة كلياً. وعلى نحو مماثل، كل شخص شاهد فيلم **تألّق** (١٩٩٦) – المبني على سيرة حياة ديفيد هِلفغوت David Helfgott عازف البيانو الموهوب والمصاب بالاضطراب (الذي لعب دوره جورج رَش George Rush برهافة إحساس) –سيربط دائماً بين كونشرتو البيانو رقم ٣ لرخمانينوف، الذي هو توقيع هِلفغوت، وهذا الفيلم. ولا ينبغي أن يكون هذا النوع من التداعيات مستغرباً، على اعتبار أن القلة من معجبي **حارس الغابة المحب للوحدة** يستطيعون فصل مقدمة **وليام تِل** عن هذا البرنامج.

تشغل موسيقى فاغنرمكاناً مميزاً في الأفلام الأمريكية. فقد كانت هناك صلة دائمة بين فاغنر والرايخ الثالث. ويقال إن فاغنر كان الموسيقار المفضل لدى هتلر، وفي الواقع تماهى هتلر مع **سيغفريد** لفاغنر، وقال إنه لفهم الاشتراكية الوطنية (النازية) على المرء أن يفهم فاغنر أولاً. لذلك كان فاغنر بالنسبة إلى هوليوود في العقد الخامس من القرن العشرين موسيقار الرايخ الثالث، ومن الصعب تذكّر فيلم لم تتزاوج النازية فيه مع موسيقى من فاغنر. وكما سبقت الإشارة إليه، يقوم مَنسي في فيلم **القوة الوحشية** بتعذيب أحد السجناءعلى وقع موسيقى لفاغنر من أوبرا **تانهاوز** *Tannhäuser*. وقبل التعذيب يؤدي منسي طقساً من نوع ما، فهو يدور متبختراً وصدره مشدود إلى الداخل تحت قميص داخلي ضيق. وكون منسي سادياً شهوانياً واضح في الفيلم، لكن موسيقى فاغنر بتداعياتها التاريخية والشهوانية تزيد من توضيح شخصيته. فالموسيقى توحّد بين تعطشه للسلطة وحاجته إلى الجنس، وهما حاجتان لا يستطيع إشباعهما إلا من خلال إذلال الآخرين.

ومع أن فيلم **الرؤيا الآن** يتناول تورط أمريكا المأساوي في فيتنام، فهو يستخدم موسيقى فاغنر بشكل يقارب إلى درجة كبيرة استخدامها في **القوة الوحشية**، أي كرمز للطاقة الجنسية المنتظمة ضمن النزعة العسكرية. فموسيقى «مسيرة الفالكيري»(*) من أوبرا فاغنر **الفالكيري** ترافق مقطع

(*) Valkyrie (Walküre) هن في الأساطير الاسكندنافية حشد من الإناث اللواتي يقررن من سيموت ومن سيبقى على قيد الحياة في الحرب. (المترجم)

استعراض المروحيات. ولو أن الموسيقى نفسها استعملت في أحد أفلام الحرب العالمية الثانية التي تمطر القنابل فيها على المدن الألمانية لقام المشاهدون بالتصفيق، لكن في ضوء الورطة في فيتنام، فإن «مسيرة الفالكيري» اتهامية وليست قومية. كما لو أن كوبولا يتهم أمريكا بتقليد ألمانيا النازية باستحضار روح فاغنر لتبرير الحرب.



كارن Karin (هارييت أندرسون Harriet Andersson) في **عبر الزجاج، بشكل مظلم** (إنغمار برغمان، ١٩٦١) حين تكتشف أن أباها يستخدم إصابتها بانفصام الشخصية في روايته.
في هذه اللحظة من الفيلم تُسْمَع البداية الجميلة الحزينة للحن رقم ٢
في د ميجور للفيولونسيل لباخ.

واستعمال موسيقى فاغنر في فيلم **الرؤيا الآن** لا يخلو من السخرية. وكذلك استعمال موسيقى باخ في **صمت الحملان**، الذي يتصف فيه هانيبال لكتر Hannibal Lecter - وهو قاتل يأكل لحم ضحاياه – بولع شديد بـــ«تنويعات غولدبرغ Goldberg» لباخ. لكن السخرية ليست أسهل الوسائل على التطويع. فهي قد ترتد على مستخدمها، إذ تصبح سمجة، كما يحدث في فيلم **الحمّال الليلي** (١٩٧٤)، حين يمارس سجينان في معسكر اعتقال نازي اللواط ترافقهما موسيقى موزارت **الناي السحري**. فاللحظة التي كان يجب أن تكون مدمِّرة تصبح مقرفة. ويفوق ذلك ذكاء تفوقاً كبيراً استخدام إنغمار برغمان لباخ في فيلم **عبر الزجاج، بشكل مظلم** (١٩٦١) حين تكتشف ابنة مصابة بانفصام الشخصية أن أباها يستخدم مرضها كمادة في رواية. فنبل الموسيقى يشدد على دوافع الأب الحقيرة.

في بعض الأفلام، تشكل الموسيقى الكلاسيكية النص التحتي بأكمله. والمسألة ليست مجرد مسألة تكرار موضوعات بل استخدام الموسيقى – إما عمل واحد أو عدة أعمال – من البداية إلى النهاية. وما يحدث للموسيقى في فيلم ستانلي كوبريك **برتقالة آلية** (١٩٧١) هو ما حدث للموسيقى في المجتمع. فالنظام الاجتماعي يتراجع حين يصبح المجرمون العنيفون والشباب الشاعرون بالخيبة والفتيان ذوو السترات الجلدية والمتسكعون هم مواطني المستقبل. هناك انحدار مواز للموسيقى، إذ تصبح غريبة على الفن،منحرفة، قادرة على إنتاج مؤثرات لم يقصدها مؤلفها على الإطلاق.

فإحدى أكثر الأغاني براءة مما كتب في أي وقت من الأوقات هي أغنية «الغناء تحت المطر»، التي تعيد إلى الذهن جين كيلي وهو يخوض في الماء دون أن يخطئ في أي من خطواته في الفيلم الغنائي الموسيقي الكلاسيكي المنتج عام ١٩٥٢ ويحمل العنوان نفسه. ومن الصعب أن تكون من نوع الأغاني التي نربطها بالعنف، ومع ذلك ففي فيلم **برتقالة آلية**، يرقصها ألكس بحذاء ليّن أثناء تعامله بوحشية مع كاتب وزوجته.

ولحن ريمسكي – كورساكوف Rimsky-Korsakov شهرزاد هو قطعة موسيقية بديعة: ثرية وحسية. لكن هذه هي الموسيقى التي نسمعها حين يتخيل ألكس نفسه قائداً لفرقة رومانية تجلد المسيح وهو في طريقه إلى الجلجلة. إن **شهرزاد** من أكثر المؤلفات التي كتبت إمتاعاً على الإطلاق، كما سيكون ألكس أول من يقر بذلك. لكن من الواضح أن المتعة التي نستقيها منها تختلف عن متعته.

كما أن ألكس من عشاق السيمفونية التاسعة لبيتهوفن بما فيها من تأكيد مدوٍ على الإنسانية في حركتها الأخيرة. وهو يعلم أن موسيقى سامية مثل هذه لا تكون إلى نتيجة معاناة حادة. وبينما يستمع ألكس لها، وفي إحدى المرات يمارس العادة السرية بمرافقتها، يقطع كوبريك إلى لقطات مختلفة للمسيح، لأن ألكس يربط بين المسيح والمعاناة وبين المعاناة والموسيقى. لذلك فإن سمو الموسيقى يلهم المستمع (ألكس) بجعل الآخرين يعانون. سنقول إن هذا مناف للعقل، أو إذا كان الأمر كذلك، كيف يمكن أن يكون حب الموسيقى علامة الإنسان المثقف؟ سيكون من

الأفضل تدمير قاعات الحفلات الموسيقية ومنع جميع التسجيلات. ولكن في عالم ألكس، حيث فقد **الخير** و**الشر أي** معنى لهما كمصطلحين أخلاقيين، فقدت الموسيقى أية قيمة سوى القيمة التي تحدَّد لها. وفي مجتمع كهذا لا فرق هناك حين الاستماع إلى موسيقى بيتهوفن بين شخص يتأمل وآخر يمارس العادة السرية. لكن ألكس ليس وحده في إساءة استعمال الأعمال الكلاسيكية، إذ وجد الأكبر منه سناً استعمالاً منحرفاً إلى الحد نفسه لسيمفونية بيتهوفن التاسعة. فأثناء إعادة تأهيل ألكس، يُجْبَر على مشاهدة أفلام نازية بينما تعزَف الحركة الأخيرة من السمفونية عزفاً إلكترونياً.

وفي حين أن فيلم **برتقالة آلية** يستقي من أعمال عدة مؤلفين موسيقيين من أجل تداعياته الموسيقية، فإن فيلم **الولهانة** (١٩٨٧) يستقي من عمل واحد، وهو أوبرا بوتشيني **البوهيمية**. في **البوهيمية** تلتقي ميمي Mimi برودولفو Rodolpho وفي غضون دقائق تتدفق منهما عبارات الحب في أغنية ثنائية محلّقة. وفي **الولهانة**، فور أن تقابل لوريتا Loretta (شير Cher) أخا خطيبها يسحبها إلى السرير على وقع موسيقى **البوهيمية**، التي هي الأوبرا المفضلة لديه. وفيما بعد يصطحبها إلى دار أوبرا العاصمة لمشاهدتها. يحتفل فيلم **الولهانة** بالعاطفة التي تجمع الرجال والنساء، مستخدماً الأوبرا كنقطة انطلاق، حيث تشعر الشخصيات بعواطف تبلغ من القوة حداً لا يمكن التعبير عنه إلا بواسطة الغناء.

ويستخدم فيلم **امرأة حلوة** (١٩٩٠) عملاً محبوباً آخر من أعمال الأوبرا، وهو **لا ترافيتا (الساقطة)** لفيردي كإطار مرجعي. يصطحب رجل أعمال ثري (رتشارد غير Richard Gere) مومساً (جوليا روبرتس Julia Roberts) دخل في علاقة معها لمشاهدة عرض لأوبرا **لا ترافيتا**. ورغم أنها لم تشاهد أوبرا في حياتها، فإنها تتماهى على الفور مع شخصية فيوليتا Violetta، التي تمارس المهنة نفسها وكذلك تتعرض للإساءات على أيدي الرجال. وذروة الفيلم العاطفية تقبل التصديق ضمن سياق أوبرالي، ففيلم **امرأة حلوة** يعيد كتابة النهاية المأساوية للأوبرا ويتيح لشخصين من عالمين مختلفين اختلافاً تاماً أن يعيشا – حسبما يترك لنا الفيلم أن نفترض – في سعادة دائمة.

كما أن وودي ألن يضمِّن الأوبرا في فيلم **نقطة التعادل،** الذي يخرق فيه كريس Chris (جوناثان ريس مايرز) –وهو لاعب تنس محترف سابق –الحاجز الطبقي بالزواج من عائلة غنية. لكن زواجه ومهنته يتعرضان للخطر حين تطالبه نولا Nola (سكارلت جوهانسون) –وهي ممثلة أمريكية تطمح إلى الشهرة –أن يتزوجها بعد أن تصبح حاملاً. وبسبب عدم رغبة كريس في تعريض حياته الجديدة للخطر، يقرر أن يقتل نولا. وفي المقطع الذي تتوِّجه جريمة قتلها، اختار ألن الأغنية الثنائية من الفصل الثاني من أوبرا فيردي **عطيل،** التي يقطع عطيل فيها عهداً على نفسه بالانتقام لأن أياغو أقنعه أن زوجته ديدمونة قد خانته. واختيار ألن للموسيقى هنا يجعلها تحسّن الحكاية لكنها لا تحرّكها. وإذا كنت تعرف الأوبرا، ستلاحظ الارتباط، وإذا كنت لا تعرفها، فلا أهمية لذلك. ما يهم هو أن الشخص ينجو بجريمته، وفي سخرية ملتوية للقدر، يتهم غيره بها. ويعطي ألن لكريس مقطوعة أخرى تعتبر توقيعاً له، وهي أغنية المغني الصادح الصوت «أعتقد أنني أسمع مرة أخرى» من أوبرا بيزيه Bizet **صيادو اللؤلؤ،** التي يلمح البطل فيها المرأة التي يحبها، لكنه لا يستطيع الاقتراب منها لأنه صياد سمك وضيع وهي كاهنة. هذه القطعة الموسيقية الحالمة تناسب مدرب التنس السابق، الذي هو نفسه شخص حالم: عضو في الطبقة الوسطى ارتفع فجأة إلى الطبقة العليا. وبالنسبة لمواطن بريطاني، فقد حقق ما يوازي الحلم الأمريكي، وهذا شيء مقصور عادة على ملهاة غريبي الأطوار. ومرة أخرى، إذا كنت لا تعرف الأغنية أو سياقها، فليست هناك أية مشكلة. وفي فيلم **سبق صحفي،** يستعمل ألن موسيقى من باليه تشايكوفسكي **بحيرة البجع** في بداية جريمة القتل المخططة في قارب التجديف. وهناك لمحة سريعة لبجعة في البحيرة حين تبدأ الموسيقى. وبرغم أن على كل فيلم أن يتحدث عن نفسه، فإن معرفة شيء عن اختيارات ألن الموسيقية يوضح هوسه بالعثور على الموسيقى الملائمة تماماً للشخصية أو المشهد

يوضح فيلم **مواجهات قريبة من النوع الثالث** استعمالاً حاذقاً جداً للموسيقى. فروي Roy (رتشارد دريفوس) الذي يتخاطب مع الكائنات الفضائية بالتخاطر هو لغز بالنسبة لزوجته وأطفاله. وبما أن روي لا يزال صبياً في قرارة نفسه فهو يريد اصطحاب عائلته لمشاهدة إحياء لفيلم ديزني

بينوكيو، لكنهم يصرحون أنهم غير مهتمين بذلك. وفي فيلم من أفلام سبيلبرغ، لا ينبغي تجاهل أية إشارة سينمائية بتاتاً. فخلال ظهور قائمة الأسماء الختامية تنتقل موسيقى جون وليامز John Williams البديعة بسلاسة إلى لحن أغنية «عندما تتمنى من إحدى النجمات» من **بينوكيو**، ما يضع **مواجهات قريبة** ضمن سياق خاص. ذلك أن روي قد حقق أمنيته، وسيقوم بالسفر عبر الفضاء. لكن الأهم من ذلك، أن روي مثل بينوكيو، الذي أراد أن يصبح صبياً حقيقياً وليس دمية، سيبقى في جانبه الروحي طفلاً، لا يتأثر بالزمن، الذي يتحكم بحياة الناس مثل صاحب الدمى. وهناك مغزى في كون المخلوقات البشرية الذين اعتبروا مفقودين ويعودون في نهاية الفيلم يبدون تماماً مثلما كانوا حين اختطفتهم الكائنات الفضائية. وروي سيغادر عالماً يحكمه الزمن إلى عالم ليس فيه للزمن، كما نعرفه، أي معنى.

للفيلم عالم خارجي وعالم داخلي، صدفة ونواة، نص ونص تحتي، أو – إذا فَضَّلْتَ – حكاية وحكاية تحتية. فتحت النص الذي يحيكه إبداع صانع الفيلم وتقنيته يوجد النص التحتي، بشبكته من التداعيات التي توسِّع معرفتنا بالفيلم حين تُفْهم. ولأن ما يكمن تحت السطح يكون عادة أكثر إثارة للفضول والاهتمام مما يوجد فوقه، فقد يغريك أن تمضي إلى النص التحتي قبل أن تفهم النص. في الأدب لا يمكنك أن تستمتع بالمستوى الرمزي للعمل إلى أن تفهمه على المستوى الحرفي، وإذا كان عملاً قصصياً أو مسرحياً، فهذا المستوى هو الحبكة، وإذا كان قصيدة، فهو معناه وبنيته. عندها فقط تتوافر لك حرية البحث عن تداعيات – أسطورية، وأيقونية أو بصرية، وتاريخية، وموسيقية – توفر إمكانية الوصول إلى عالم الفيلم الداخلي.

الفصل السابع

مخرج الأفلام

طالما أن الفيلم هو فن تعاوني، لا ينبغي أن يعزى الفضل في فيلم معين لشخص بمفرده. لكن الممارسة المعتادة هي الحديث عن «فيلم جون فورد **عربة الركاب**» و«فيلم ألفرد هتشكوك **سايكو**»، أو الإيحاء أن المخرجين يتمتعون تميّزاً لا يتوافر للكتّاب وذلك بوضع أسمائهم إلى جانب عناوين أفلامهم. فقد أُعلِن عن فيلم **مارغوت في حفل الزفاف** أنه «فيلم لنواه بومباك Noah Baumbach»، وعن **ليس بلداً لكبار السن** (٢٠٠٧) على أنه «من أفلام الأخوين كوين»، وعن **حذر الشهوة** (٢٠٠٧) على أنه «من أفلام آنغ لي Ang Lee». ورَفْع المخرج إلى مرتبة المؤلف هو ثمرة من ثمرات **الإبداعية**، وهي نظرية في صنع الأفلام يعتبر المخرج فيها القوة الإبداعية الأولى في صنع الفيلم.

وعلى الرغم من أن الإبداعية هي فكرة موضع جدل، فهي تمثل طريقة أخرى يمكن للمشاهدين أن يطوّروا بها تقديراً للأفلام أكثر عمقاً. لا يوجد فيلم لمخرج معين يطابق تماماً أحد أفلامه الأخرى، لكن فهم الأساليب المحددة والموضوعات المشتركة التي يستخدمها مخرج ما يمكن أن يعطي المشاهدين تجربة أكثر ثراء في المشاهدة.

الإبداعية

حين تنشر جريدة **نيويورك تايمز** قائمة مهرجانات الأفلام القديمة، يسبق اسم المخرج عنوان الفيلم، تماماً مثلما يسبق اسم الكاتب عنوان كتابه. ولا يزال بعض النقاد السينمائيين، مثل أندرو ساريس Andrew Sarris وديفيد دنبي

David Denby، يتبعون الطريقة نفسها في الإشارة للأفلام، لكن مؤرخي السينما يفضلون وضع اسم المخرج وتاريخ التوزيع بين قوسين بعد اسم المخرج. وفي العنوان الرئيسي التقليدي، يأتي اسم المخرج عادة في آخر قائمة الأسماء، وهو بذلك الاسم الذي يراه المشاهدون قبل أن يبدأ الفيلم مباشرة، وهذه طريقة حاذقة في التعبير عن شيء كان دائماً معروفاً في صناعة السينما، وهو أن الأفلام هي وسيلة المخرج.

كما يُقام للمخرج مهرجان لأعماله مع أن أشخاصاً آخرين قد يكونون هم الذي كتبوا سيناريوهات الأفلام التي يكرّم هؤلاء المخرجون من أجلها. وإلا ما تبرير «فيلم جون فورد **عربة الركاب**» وليس «فيلم كاتب السيناريو ددلي نيكولز Dudley Nichols **عربة الركاب**»؟ يكمن الجواب في الإبداعية.

بدايات الإبداعية

خلال احتلال الألمان لفرنسا في الحرب العالمية الثانية، حُرِم الفرنسيون من الأفلام الأمريكية، لكن حين انتهت الحرب، أعادوا اكتشاف عظمة السينما الأمريكية. وكتب أندريه بازان بتقدير عن وليام وايلر وأورسون ويلز، كما رأى جان لوك غودار في أفلام الدرجة الثانية التي أنتجها استوديو مونوغرام Monogram أكثر مما رآه الأطفال الأمريكيون الذين كانوا يشاهدونها كالفيلم الثاني في عرض مزدوج في دور السينما القريبة منهم(*). وأدت إعدة اكتشاف الأفلام الأمريكية من قبل الفرنسيين إلى إعادة النظر في دور المخرج كفنان. والذي ترك انطباعاً قوياً لدى الفرنسيين هو أن من الممكن – وهذا ما كان يحصل بشكل متكرر – أن يعطى المخرج سيناريو وممثلين وفنيين (لم يختر هو شخصياً أياً منهم) وينجح مع ذلك في ترك طابع شخصيته على أفلامه.

(*) كانت مونوغرام تصنع أفلاماً منخفضة الميزانية و«أفلام مسلسلة» (**صبيان باوَري، تشارلي تشان، بامبا فتى الأدغال، فتى السيسكو**). وكان العمل الذي تنتجه مونوغرام غير متميز عن غيره، باستثناء ميلودراما بين الحين والآخر مثل **إثارة** (١٩٤٦) و**رجل العصابات** (١٩٤٧).

في عام ١٩٥١ بدأ أندريه بازان وجاك دونيول فالكروز Jacque Doniol-Valcroze نشر **دفاتر السينما**، وهي مجلة تطورت إلى منبر نقدي للشباب المتحمسين للسينما. وقد عبر جان لوك غودار وفرانسوا تروفو وإريك روميه Eric Rohmer وكلود شابرول Claude Chabrol جميعاً عن أنفسهم على صفحاتها، وتحولوا فيما بعد إلى مخرجين. وتتمتع **دفاتر السينما** بسمعة أنها اختطت لنفسها خطاً مستقلاً، وفي كثير من الأحيان كانت مدَّعية وشاذة في تفضيلها لمخرج على آخر. ومع ذلك كانت تنقل المخرجين من الخلفية إلى المقدمة، وتمنحهم مكانة الخلاقين بدلاً من موظفين خاضعين لأنظمة الاستوديوهات.

لم يكن لمجلة دفاتر السينما في السنوات الثلاث الأولى من وجودها سياسة تحريرية حقيقية. وفي عام ١٩٥١، وفّر تروفو هذه السياسة في مقالته الشهيرة «نزعة معينة في السينما الفرنسية»، التي هاجمت السينما الفرنسية الكلاسيكية لتفضيلها السيناريوهات الأدبية على السيناريوهات الأصيلة، والتصوير في الاستوديو على المواقع الفعلية، وفريق من الاختصاصيين على فرد واحد. ونادى تروفو بـــ «سينما مبدعين»، وهكذا دخلت كلمة auteur الفرنسية التي تعادل كلمة «مؤلف»(*) القاموس النقدي للأفلام.

أصبح لمجلة **دفاتر السينما** سياسة الآن، وهي la politique des auteurs (سياسة المبدعين)، وهي عبارة لها تفسيرات مختلفة، أكثرها شيوعاً هو أن المجلة أصبحت منحازة لمخرجين معينين، مثل أورسون ويلز وألفرد هتشكوك وجان رنوار، ولا تكترث بمخرجين آخرين مثل جون هيوستون ورينيه كلير ورينيه كلمان René Clément. ومن التفسيرات الأخرى أن المخرجين المفضلين لدى **دفاتر السينما** معصومون عن الخطأ ولا يمكنهم صنع أفلام سيئة. وقد صحح بازان هذه الفكرة الخاطئة في عام ١٩٥٧، حين بيّن ما كان يجب أن يكون واضحاً، وهو أن المخرج العظيم يمكن أن يصنع عملاً عديم

(*) باللغة الإنجليزية author وهي تحمل نفس معنى الكلمة الفرنسية (مؤلف)، لكنني فضلت كلمة «مبدع» تحاشياً للتشوش الذي قد تسببه كلمة «مؤلف» من جهة، ولأن المؤلف هو مبدع من جهة أخرى، والكلمة الفرنسية تستعمل في النقد السينمائي بهذا المعنى. (المترجم)

القيمة والمخرج العادي يمكن أن يصنع بين الحين والآخر فيلماً كلاسيكياً. وبصورة أساسية، أيد بازان سياسة التصنيف التقييمي للمخرجين، رغم أنه كثيراً ما أزعجه ذوق بعض كتّابه الخالي من التمييز. وقد لخّص بازان موقفه بهذه المعادلة: المؤلف + الموضوع = العمل.

وقد تبنى هذه المعادلة كمبدأ نقدي أندرو ساريس، الذي دخلت عن طريقه النظرية الإبداعية إلى أمريكا. وقد دافع ساريس في مقالته «ملاحظات حول نظرية المبدع في ١٩٦٢»(*) عن التصنيف التقييمي للمخرجين كامتداد لسياسة سادت دائماً في الفنون. فنحن نصنف شكسبير في منزلة أعلى من بن جونسون Ben Jonson، وبيتهوفن في مرتبة أعلى من برامز Brahms، و**دون جيوفاني** لموزارت في مرتبة أعلى من **فيدليو** لبيتهوفن. لذلك كان من المحتم أن يضع ساريس نظام تصنيف خاصاً به. وفي كتابه **السينما الأمريكية** قسم المخرجين إلى إحدى عشرة فئة، بما فيها «مرتبة العظماء»، التي ضمت مخرجين مثل تشارلي تشابلن وجون فورد و د. و. غريفيث وهوارد هوكس وألفرد هتشكوك وأورسون ويلز، ومرتبة «الجانب الآخر من الجنة»،(*) التي اشتملت على أسماء مثل روبرت ألدريتش Robert Aldrich وفرانك كابرا وساموبل فولر وفنسنت منيلي، ومرتبة «الفئة الاستثنائية المعبِّرة»، وفيها تاي غارنت Tay Garnett وآرثر بِن وإدغار ألمر، ومرتبة «أقل مما تراه العين»، وتشمل جون هيوستون وإليا كازان ووليام وايلر. وبرغم القيمة التاريخية لكتاب **السينما الأمريكية** فهو من نوع الكتب التي تتطلب مراجعة دورية. فعلى سبيل المثال، التقدير النقدي الحالي لهيوستون ووايلر يوحي أن لدى كل منهما أكثر مما رأته عين ساريس.

(*) ظهرت المقالة في مجلة **ثقافة الأفلام**، وأعيد نشرها في كتاب ليو برودي ومارشال كوين، **نظرية الفيلم ونقده**.

Film Culture (Winter 1962 – 1963); reprinted in Leo Braudy and Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism*, 5th ed. (New York: Oxford University Press, 1999), 515 - 535.

(*) يستعير ساريس هنا عنوان السيرة الذاتية لسكوت فتزجرالد Scott F. Fitzgerld التي كتبها آرثر مزنر Arthur Mizener. (المترجم)

وقد قلّص ساريس نظرية المبدع، وهي الاسم الذي أصبحت «سياسة المبدعين» تُعرف به في أمريكا إلى ثلاثة مبادئ: ١- المبدع قدير من الناحية الفنية (التكنيكية)، و٢- يتمتع المبدع بشخصية تظهر نفسها في خصائص أسلوبية متكررة تصبح توقيعه الخاص، و٣- تبدي أفلام المبدع توتراً بين شخصيته والمادة التي يتعامل معها، أي إن هناك جوانب من شخصية المبدع ستتسرب إلى الأفلام، وهي جوانب قد لا تكون ملحوظة على الفور لكنها قد تظهر حين تتم دراسة عدد من أفلام المبدع وتحليلها. وهكذا فإن تأرجح موقف هتشكوك من النساء، وخاصة الشقراوات، ليس واضحاً على الفور، لكن بعد تحليل أفلام مثل **الخطوات التسع والثلاثون** و**المخرّب** و**سايكو** و**الطيور**، نرى أنه برغم افتتانه بالشقراوات، ففي كثير من الأحيان يلجأ لأشكال مختلفة من الحطّ من قدر الشقراء: مكبّلة بيد رجل، أو تطعن حتى الموت في الحمام، أو تنقر الطيور المهاجمة وجهها.

على أساس معايير ساريس، من الممكن أن نعتبر مخرجين معينين، مع الإقرار أنهم قلة، مبدعين أو مؤلفين بديلين لأفلامهم. لكن الفيلم ليس الوسيلة الوحيدة التي يمارَس الإبداع فيها، فهناك أشكال من الإبداع موجودة في جميع الفنون التعبيرية. وقد يشير أحد عشاق الباليه إلى باليه نورييف Nureyev **روميو وجولييت** تمييزاً لها عن أداء أي راقص آخر، وهو بذلك لا يشدد على موسيقى بروكوفييف Prokofiev بل على المفسّر لها. ومرتاد المسرح الذي يتذكر هاملت رالف فاينز Ralph Fiennes لا يتذكر مسرحية شكسبير بل تفسيرها من قبل ممثل معين. ويفكر الناس بالمسرحيات أحياناً على أساس الفرق التمثيلية التي تنتجها. وهكذا قد يسأل أحد مشاهدي المسرح مشاهداً آخر: «هل رأيت إنتاج الآبي(*) لـــ **جونو والطاووس؟**» ولا يعني بذلك مسرحية شون أوكيسي Sean O'Casey، بل إنتاج مسرح الآبي في دبلن لها. وعلى نحو مماثل قد يسأل مشاهدو الأفلام: «هل شاهدت هاملت مِل غبسون؟» ويعنون بذلك تفسير غبسون لهاملت في فيلم فرانكو زفيريلي Franco Zaffirelli الموزع عام ١٩٩٠، أو قد يسألون: "أين تضع فيلم كنيث بارناغ Kenneth Baranagh **هاملت** (١٩٩٦) بالمقارنة مع فيلم لورنس

(*) مسرح الآبي Abbey Theatre هو المسرح القومي الأيرلندي، وهو واسع الشهرة. (المترجم)

أوليفييه Laurence Olivier **هاملت** (١٩٤٨)؟ وهم بذلك يشيرون إلى **هاملت** كما فسّرها مخرجان مختلفان: كنيث بارناغ ولورنس أوليفييه، وكل منهما لعب دور البطولة في نسخته من الفيلم.

ونجد حالة مماثلة أخرى في الأوركسترا السيمفونية. فإذا كان جزء آلات النفخ النحاسية عادي المستوى، أو إذا أخفقت آلات النفخ الخشبية في البدء في الوقت الصحيح، أو إذا كان صوت الأبواق عديم النغمة، فقائد الأوركسترا (المايسترو) هو الذي يتحمل اللوم. وقد يوبّخ النقاد قائد الأوركسترا الذي «قاد أداء بليداً لسيمفونية سيزار فرانك César Franck في د مينور» أو «الذي فشل في رفع الأوركسترا إلى الأعالي التي تتطلبها الموسيقى». وحين كان ليونارد برنستين Leonard Bernstein يقود سيمفونية لماهلر، تتوقف عن أن تكون سيمفونية الموسيقار بل سيمفونية قائد الأوركسترا. فقد أخذ برنستين عمل ماهلر وحاول إدراك مقاصد الموسيقار وإيصالها إلى الأوركسترا. وإذا نجح برنستين، تلقى المديح، وإن لم ينجح، تعرّض للانتقاد. وبالمثل، إذا نجح مخرج في مزج العناصر التي تكوّن الفيلم لتصبح وحدة عضوية تحقق مقصد السيناريو، فإنه يتلقى الثناء، وإلا فإن المخرج يُنتقد لعدم قدرته على إنجاز التكامل المطلوب.

لكن كما أن قائدي الأوركسترا ليسوا جميعهم ليونارد برنستين، فليس جميع المخرجين ألفرد هتشكوك. ومن الواضح أن هتشكوك هو أحد المبدعين، وحين نصنف فيلم **سايكو** بأنه «**سايكو** هتشكوك»، فإننا نعني أن هتشكوك نجح في دمج جهود الكاتب والممثلين والفنيين في انعكاس لرؤيته الخاصة به للمادة التي بين يديه.

الجدال حول الإبداعية

مع أن بعض دارسي السينما يوافقون على أنه يوجد شيء يدعى فيلماً لألفرد هتشكوك وبالتالي توجد عناصر هتشكوكية في أفلام مخرجين آخرين، فالكثيرون يعترضون على وضع الإبداعية كنظرية عامة للأفلام على أساس أن تكوين الفيلم يكون في كثير من الأحيان أكثر تعقيداً من أن يعزى لشخص واحد، وأن بعض الأفلام تحمل طابع الاستوديو الذي أنتجها أكثر من طابع أي فرد، وأن أفلام المؤثرات الخاصة توضح حدود الإبداعية.

بعض الأفلام هي نتيجة تصور المنتج وليس المخرج. والمخرج الذي يُعزى إليه فيلم **ذهب مع الريح** هو فكتور فلمنغ (مع أن جورج كيوكر وسام وود عملا في إخراجه أيضاً)، لكن الفيلم هو المولود الفكري للمنتج ديفيد سلزنيك، وإذا أردنا أن نطلق عليه أية تسمية فيمكن أن نسميه فيلم لديفيد سلزنيك. وفيلما الكوارث **مغامرة البوزايدون** (١٩٧٢) و**الجحيم العنيف** (١٩٧٤) يرتبطان بالمنتج إروين ألن Irwin Allen، وليس بالمخرجين رونالد نيم Ronald Neame وجون غيلرمن John Guillermin. وعلى الرغم من أن فال لوتون Val Lewton لم يخرج فيلماً واحداً، فقد ترك بصمته على كل شيء أنتجه في آر كيه أو، بما فيها **الأشخاص الهررة** و**مشيتُ مع زومبي** و**لعنة الأشخاص الهررة**. ونحن نتيجة لذلك نفكر بفيلم **الأشخاص الهررة** على أنه بشكل رئيسي فيلم لفال لوتون وبشكل ثانوي فقط أنه من أفلام جاك تورنير. وصحيح أن مايكل باي Michael Bay أخرج فيلم **بيرل هاربور**، لكن الفيلم لم يكن ليرى النور لولا التزام المنتج جيري بَكهايمر Jerry Buckheimer بالمشروع.

وإذا كان يوجد أي تشابه بين فيلم **الروح المؤذية (بولترغايست)** (١٩٨٢) وفيلم **إي تي**، فالسبب هو أن ستيفن سبيلبرغ الذي أخرج **إي تي** شارك في كتابة **الروح المؤذية** وأنتجه مع أنه لم يخرجه. والفيلم الذي أخرجه توب هوبر Tobe Hooper يحمل توقيع سبيلبرغ، وهو مشبع بنفس البراءة الطفولية التي يتصف بها **إي تي**. كما توجد أصداء سبيلبرغ أيضاً في فيلم *__المنتج لا يشتمل على البطاريات__ (١٩٨٧)، الذي تأتي فيه الكائنات الفضائية لمساعدة مستأجرين يتعرضون للضغط كي ينتقلوا، وذلك لأن الفيلم من إنتاج سبيلبرغ، رغم أن مخرجه هو ماثيو روبنز Matthew Robbins.

بعض الأفلام، وخاصة التي صنعت حين كانت الاستوديوهات في ذروة مجدها بين عامي ١٩٣٠ و١٩٦٠، تحمل طابع الاستوديو الذي أنتجها أكثر من طابع أي فرد، ولذلك فنحن نفكر بها بصفتها «أفلام مترو غولدوين ماير» أو «أفلام الأخوين وارنر». ومن الواضح أن فيلم **الغناء تحت المطر** هو من أفلام مترو الغنائية الموسيقية، وبشكل خاص فيلم من صنع وحدة آرثر فْريد Arthur Freed للإنتاج في استودديوهات مترو. وإذا قورن **الغناء تحت المطر**

مع أعمال أخرى من إنتاج آرثر فريد – مثل **استعراض عيد الفصح** (١٩٤٨) و**جولة استمتاع في المدينة** (١٩٤٩) و**أمريكي في باريس** – من الواضح أن فيها شيئاً مشتركاً، وهو أن «النمر» الموسيقية مدمجة ضمن الحدث. وفي حين أن **الغناء تحت المطر** من إخراج ستانلي دونن Stanley Donen وجين كيلي، فإن مؤرخي الأفلام يعتبرونه من أفلام مترو غولدوين ماير الغنائية الموسيقية أو من إنتاج آرثر فريد، وليس كفيلم لدونن وكيلي.

والأفلام التي تدخل فيها المؤثرات الخاصة توضح حدود الإبداع. وحين راجع ديفيد دنبي وتيرنس رافرتي Terrence Rafferty فيلم **من الذي لفق التهمة للأرنب روجر؟** في مجلتي **نيويورك** و**النيويوركر** على التوالي، أشار كل منهما إلى «فيلم روبرت زميكيس **من الذي لفق التهمة للأرنب روجر؟**،» مع أن زميكيس لم يكن المسؤول عن الرسوم المتحركة، بل كانت مسؤولية مخرج الرسوم المتحركة رتشارد وليامز Richard Williams وطاقمه. وعلاوة على ذلك، كان الفيلم مشروعاً تعاونياً بين شركة توتشستون Touchstone التابعة لديزني وشركة ستيفن سبيلبرغ أمبلين Amblin للترفيه. وليس سبيلبرغ من نوع المنتجين الذين يبقون بعيدين عن الفيلم المنتَج، بل في الواقع لديه أفكار معينة عن كيف يجب أن يكون مظهر الشخصيات الكارتونية (على سبيل المثال، أراد أن يكون أنف روجر شبيهاً بأنف ثمبر Thumper في فيلم **بامبي**). والجواب على السؤال من الذي لفق التهمة للأرنب روجر؟ سهل، لكن الجواب على سؤال «من الذي صنع **من الذي لفق التهمة للأرنب روجر؟**» ليس سهلاً.

لهذه الأسباب لا يمكن اعتبار كل مخرج مبدعاً، وفي الحقيقة قلة منهم مبدعون. و**المبدعون** هم مخرجون تُدْرَس أفلامهم في مقررات الأفلام وأصبحت أعمالهم مواضيع لكتب ومقالات ومهرجانات. وهؤلاء المخرجون لا يكتبون بالضرورة سيناريوهات أفلامهم: وودي ألن يكتبها بصورة عامة، لكن جون فورد لم يكتب أي سيناريو قط. كما كان هناك مخرجون عملوا ضمن نظام الاستوديوهات ومع ذلك صنعوا أفلاماً خاصة بهم. فوليم وايلر صنع بعض أفضل أفلامه لساموِيل غولدوين، مثل **طريق مسدود** و**مرتفعات وذرنغ**. وقبل قصف بيرل هاربور بفترة قصيرة، تعاقدت شركة مترو

غولدوين ماير مع وايلر لإخراج فيلم **السيدة مينيفر**، الذي يصوّر على نحو درامي تأثير الحرب العالمية الثانية على عائلة بريطانية نموذجية. وبأحد المعاني، **السيدة مينيفر** هو أحد أفلام مترو، فهو من صنع استوديو معين لأن رئيس الاستوديو لويس ماير Louis B. Mayer كان يؤمن بـــ «الفيلم العائلي». ومع ذلك، استطاع وايلر أن يجعله فيلماً من أفلامه. كان وايلر يحاول دائماً أن يشمل أكثر ما يستطيع في لقطة واحدة، وبذلك يقلل من القطع إلى أدنى حد. وفيلم **السيدة مينيفر** مليء باللقطات من هذا النوع: كاي مينيفر جالسة على سريرها بينما يكون زوجها في غرفة الملابس، والزوجان مينيفر جالسان إلى طاولة العشاء، بينما يُرى ابنهما يتحدث عبر الهاتف في الليوان، وكاي واقفة على الجسر بينما يكون مدير المحطة تحتها والماء خلفه.

يشترك المخرجون الذين يُدَرَّسون ويُكتب عنهم ويكرَّمون من خلال مهرجانات وتعابير عن التقدير والعرفان بأشياء عديدة: تكرر أفلامهم موضوعات مفضلة في الجنس الفيلمي نفسه أو في أجناس مختلفة، وهم يلمَّحون إلى أفلامهم السابقة، ويستعيرون من أفلام الآخرين، ويوضحون الطبيعة التعاونية للوسيلة التي يعملون بها، لأن هؤلاء المخرجين ينزعون إلى العمل بانتظام مع المواهب نفسها، أو مع مواهب مماثلة (كتّاب وممثلين ومصور سينمائي وفني مونتاج) في أفلام متعاقبة.

التعاون

قد يتعاون المخرج مع كاتب سيناريو أو مصور سينمائي أو موسيقار أو فني مونتاج أو استوديو.

أحياناً يعمل المخرج مع كاتب السيناريو نفسه في أفلام عديدة، وهذه الأفلام، بلا شك، ستشترك في صفات معينة. وقد عملت جون هاريسون Joan Harrison في إعداد سيناريوهات أفلام هتشكوك **ربيكا** و**المراسل الأجنبي** (١٩٤٠) و**الشك** و**المخرّب**، التي يقع الشك فيها جميعاً على الشخص الخطأ. واشترك بيلي وايلد وتشارلز براكيت Charles Brackett في كتابة ثلاثة من أفلام ميتشل ليسن: **منتصف الليل** و**انهضي يا حبيبتي** و**أوقف قدوم الصبح**

(١٩٤١). وفي كل من الأفلام الثلاثة يوجد شكل من الخداع. واشترك آنغ لي وجيمس شاموس James Schamus معاً في تسعة أفلام، منها **عاصفة جليدية** (١٩٩٧) و**العملاق الثقيل الحركة** (٢٠٠٣) و**الفوز بوودستوك** (٢٠٠٩).

تاريخياً أكثر أعمال التعاون شهرة بين مخرج ومصور سينمائي كانت بين د. و. غريفيث وبيلي بيتزر Billy Bitzer. ومن حالات التعاون المبدع بين مخرج ومصور التعاون بين إريك فون ستروهايم Eric von Stroheim ووليم دانيلز William Daniels في **أزواج عميان** (١٩١٩) و**زوجات حمقاوات** (١٩٢٢) و**الجشع** (١٩٢٤) و**الأرملة الطروب** (١٩٢٥)، والتعاون بين جوزيف فون ستيرنبرغ Josef von Sternberg ولي غارمز Lee Garmes في **موناكو** (١٩٣٠) و**ملوث السمعة** (١٩٣١) و**قطار شانغهاي السريع** (١٩٣٢)، والتعاون بين إنغمار برغمان وغونار فيشر Gunnar Fischer في **ابتسامات ليلة صيفية** (١٩٥٥) و**الختم السابع** و**الفراولة البرية**، والتعاون بيت ستيفن سبيلبرغ ويانوتش كامنسكي Janusz Kaminski في **قائمة شندلر** (١٩٩٣) و**إنقاذ المجند ريان** (١٩٩٨) و**ميونيخ** (٢٠٠٥) و**إنديانا جونز ومملكة الجمجمة البللورية** (٢٠٠٨).

وتشمل أمثلة التعاون بين مخرجين ومؤلفين موسيقيين تعاون جون فورد مع ألفرد نيومان Alfred Newmann في **أروسميث** *Arrowsmith* (١٩٣١)، و**الإعصار** (١٩٣٧) و**عناقيد الغضب** و**كم كان واديَّ شديد الاخضرار**، وتعاون فدريكو فيلليني ونينو روتا Nino Rota في **الطريق** (١٩٥٤) و**الحياة الحلوة** (١٩٦٠) و **8 1/2** (١٩٦٣) و**جولييت الأشباح**، وتعاون هتشكوك مع برنارد هرمان في **الرجل الخطأ** و**الدوامة** و**سايكو** و**مارني**، وتعاون تيم برتون مع داني إلفمان Danny Elfman في أحد عشر فيلماً، منها **الرجل الوطواط** (١٩٨٩) و**سمكة كبيرة** (٢٠٠٣) و**تشارلي ومصنع الشوكولاته** (٢٠٠٥).

وحالات التعاون بين مخرج وممثل أو ممثلة أو عدد من الممثلين تشمل حالة جون هيوستون وهمفري بوغارت في **العُقاب المالطي** (١٩٤١) و**عبر المحيط الهادي** (١٩٤٢) و**كنز سييرا مادرِه** (١٩٤٨) و**كي لارغو** *Key Largo* و**الملكة الإفريقية** (١٩٥١)، وحالة جوزيف فون ستيرنبرغ ومارلين ديتريتش في **الملاك الأزرق** و**مراكش** و**ملوث السمعة** و**قطار شانغهاي السريع** و**فينوس الشقراء** (١٩٣٢)،



بيلي وايلدر مع جاك ليمون الذي ظهر في ستة من أفلام وايلدر.

وحالة جورج كيوكر وكاثرين هيبورن في **مذكرة طلاق** (١٩٣٢) و**نساء صغيرات** (١٩٣٣) و**سيلفيا سكارلت** *Sylvia Scarlett* (١٩٣٥) و**عطلة** (١٩٣٨) و**قصة فيلادلفيا** و**حارس الشعلة** (١٩٤٣) و**ضلع آدم** (١٩٤٩) و**بات ومايك** *Pat and Mike* (١٩٥٢) والفيلمين التلفزيونيين **حب بين الخرائب** (١٩٧٥) و**الذرة خضراء** (١٩٧٩)، وحالة تروفو وجان بيير ليو في **الأربعمائة ضربة** و**قبلات مسروقة** (١٩٦٨) و**السرير والطعام** (١٩٧٠)، و**نهار بدل الليل** (١٩٧٣)، وحالة برغمان وليف أولمان في **شخصية** (١٩٦٦) و**ساعة الذئب** (١٩٦٨) و**العار** (١٩٦٨) و**عاطفة أنّا** (١٩٦٩) و**مشاهد من زواج** و**وجهاً لوجه** (١٩٧٦) و**سارابند**، وحالة بيلي وايلدر وجاك ليمون في **البعض يفضلونه صاخباً** و**الشقة** (١٩٦٢) و**إيرما اللطيفة** (١٩٦٣) و**بسكويتة الحظ** (١٩٦٦) و**أفانتي** (١٩٧٢) و**الصفحة الأولى** (١٩٧٤) و**أفضل الأصحاب** (١٩٨١). وكان لجون فورد مجموعة متكررة تشمل وارد بوند Ward Bond وفكتور مكلغلن Victor McLaglen وجون وين ومورين أوهارا وبن جونسون. وعمل وودي ألن وميا فارو Mia Farrow معاً في **داني روز نجم برودواي** (١٩٨٤) و**وردة القاهرة الأرجوانية** و**هانا وأختاها** و**أيام الراديو** و**أيلول** (١٩٨٧) و**امرأة أخرى** (١٩٨٨) و**جرائم وجنح** (١٩٨٩) و**ظلال وضباب** (١٩٩٢) و**أزواج وزوجات** (١٩٩٢). ويبدو تيم برتون المخرج المثالي للممثل جوني دِب Johnny Depp، كما يتضح في **إدوارد ذو اليدين المِقَصَّين** و**إد وود** (١٩٩٤) و**سليبي هولو** و**تشارلي ومصنع الشوكولاته** (٢٠٠٥) و**العروس الجثة** (٢٠٠٥) و**سويني تود**. وعلى نحو مماثل، تعاون مارتن سكورسيز وروبرت دينيرو في **شوارع لئيمة** (١٩٧٣) و**سائق التاكسي** و**نيويورك نيويورك** و**الثور الهائج**

و**ملك الفكاهة** (١٩٨٣) و**أشخاص طيبون** و**خليج الخوف** و**كازينو** (١٩٩٥). كما أن سكورسيز مخرج ثلاثة من أفضل أفلام ليوناردو ديكابريو Leonardo DiCaprio: **عصابات نيويورك** و**الطيار** (٢٠٠٤) و**الراحلون**. ومن الفرق الأخرى التي تجمع مخرجاً وممثلاً سبايك لي Spike Lee ودنزل واشنطون Denzel Washington في **موسيقى بلوز أكثر وأفضل** (١٩٩٠) و**مالكولم إكس** و**هو ممتاز في اللعب** (١٩٩٨) و**رجل الداخل** (٢٠٠٦)، وتعاون ديفيد لينش David Lynch ولورا ديرن Laura Dern في **المخمل الأزرق** (١٩٨٦) و**ذو قلب جامح** (١٩٩٠) و**الإمبراطورية الداخلية** (٢٠٠٦)، وبدرو ألمودوفار وبينيلوبي كروز Penelope Cruz في **الجسد الحي** (١٩٩٨) و**كل شيء عن أمي**، و**فولفر** *Volver* (٢٠٠٦).

قامت ثلما سكونميكر Thelma Schoonmaker بمونتاج عدد من أفلام مارتن سكورسيز، منها **الثور الهائج** و**ملك الفكاهة** ولون النقود (١٩٦٨) والإغراء الأخير للمسيح وأفضل الأصحاب وعصر البراءة وكازينو وعصابات نيويورك والطيار والراحلون. وقام آرثر شميت Arthur Schmidt بالعمل مع روبرت زميكيس في العودة إلى المستقبل (١٩٨٥) والعودة إلى المستقبل، الجزء ٢ (١٩٨٩) والعودة إلى المستقبل، الجزء ٣ (١٩٩٠) والموت ملائم لها (١٩٩٢) وفورست غمب واحتكاك (١٩٩٧) وما يكمن في الأسفل (٢٠٠٠) ومهجور على جزيرة (٢٠٠٠). واعتمد وودي ألن اعتماداً كبيراً على سوزان مورس Susan A. Morse في عدد من الأفلام، تشمل مانهاتن وذكريات الغبار النجمي (١٩٨٠) وملهاة جنسية في ليلة منتصف الصيف (١٩٨٢) وزيليغ *Zelig* (١٩٨٣) وداني روز نجم برودواي ووردة القاهرة الأرجوانية وهانا وأختاها وأيام الراديو وأيلول وامرأة أخرى وجرائم وجنح وظلال وضباب وأزواج وزوجات ولغز جريمة مانهاتن ورصاصات فوق برودواي (١٩٩٤) وأفروديتي الجبارة (١٩٩٥) وكلهم يقولون أحبك (١٩٩٦) وتفكيك هاري (١٩٩٧) وشخصية مشهورة (١٩٩٨). وحين انتهى هذا التعاون، وجد ألن فنية مونتاج جديدة، وهي أليسا لبسلتر Alisa Lepselter، لأفلام حلو ومنحرف (١٩٩٩) ومحتالون على نطاق ضيق (٢٠٠٠)، ونهاية هوليوودية وأي شيء آخر (٢٠٠٣) وميلندا وميلندا *Melinda and Melinda* (٢٠٠٤) ونقطة التعادل وسبق صحفي.

وأفضل أمثلة التعاون بين مخرج ومنتج هي تعاون وليام وايلر وسامويل غولدوين في **طريق مسدود** و**مرتفعات وذرنغ** و**الرجل الغربي** (١٩٤٠) و**الثعالب الصغار** و**أفضل سنوات حياتنا** (١٩٤٦)، ومثال جاك تورنير وروبرت وايز ومارك روبسون Mark Robson الذين أخرجوا أفلاماً أنتجها فال لوتون لاستوديو آر كيه أو، وتعاون وليام ديترل William Dieterle وهال واليس في شركة باramونت، واللذان صنعا أفلام **الريح الباحثة** (١٩٤٦) و**المتهمون وحبل من الرمل** (١٩٤٩) و**سُدِّد بالكامل** (١٩٥٠) و**المدينة المظلمة** (١٩٥٠) و**الجبل الأحمر** (١٩٥١)، وآرثر فْريد، الذي كانت له وحدته الموسيقية الخاصة في مترو غولدوين ماير، وفنسنت منيلي اللذين عملا معاً في **قابلني في سينت لويس** و**يولاندا واللص** (١٩٤٥) و**القرصان** (١٩٤٨) و**أمريكي في باريس** و**عربة الموسيقى** و**قسمة** (١٩٥٥) و**جيجي** *Gigi* (١٩٥٨). ومثل ذلك إنتاج لورنس غوردون Lawrence Gordon لسبعة من أفلام والتر هيل Walter Hill، تشمل **أوقات عصيبة** (١٩٧٥) و**السائق** (١٩٧٨) و**المقاتلون** (١٩٧٩) و**٤٨ ساعة** (١٩٨٢) و**ملايين بروستر** (١٩٨٥). وفي فترة أحدث، أنتج فريق لورنس بندر Lawrence Bender وكوِنتن تارانتينو Quentin Tarantino **كلاب الخزان** (١٩٩٢) و**الروايات الرخيصة** (١٩٩٤) و**اقتل بيل** (٢٠٠٣) و**الكريهون الشائنون** (٢٠٠٩).

ويشمل المخرجون الذين ارتبطت أسماؤهم باستوديوهات معينة فرانك كابرا وكولومبيا، وإرنست لوبيتش وباramونت، وبرستون سترجيس وباramونت، وراول والش والأخوين وارنر، وكلنت إيستوود والأخوين وارنر، وفنسنت منيلي ومترو غولدوين ماير. وكان اسم باramونت مرادفاً للملهاة المصقولة في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، وكان المخرجون من أمثال لوبيتش وسترجيس، وإلى درجة أقل ليسن، هم الذين أسبغوا هذه الشهرة على الاستوديو. وكان لوبيتش يستطيع أن يحقق بإغلاق

باب غرفة النوم أكثر مما يحققه معظم المخرجين بتركه مفتوحاً. وفي هوليوود الشركات أصبحت العلاقة بين المخرج والاستوديو أقصر عمراً. وقبل أن يؤسس ستيفن سبيلبرغ شركة دريموركس Dream-Works SKG، كان له علاقة مع استوديو يونيفرسال عادت بالفائدة على الطرفين، وكان مقر شركته للإنتاج أمبلين للترفيه في ذلك الاستوديو. وتشمل أفلام سبيلبرغ في يونيفرسال **قطار شوغرلاند السريع** (١٩٤٧) و**فكّان** و**إي تي: القادم من خارج الأرض** و**غزاة التابوت المفقود** و**الحديقة الجوراسية** و**قائمة شندلر** و**العالم المفقود: الحديقة الجوراسية** (١٩٩٧).

التنوع

لا يحتاج المخرج العظيم لأن يكون لديه مخزون واسع من المواضيع، فهناك فارق بين مجموعة متنوعة من الأعمال وعدد متنوع من المواضيع. ومن الممكن أن ترد المواضيع نفسها أكثر من مرة ضمن مجموعة الأفلام، إما مكررة أو معدّلة لتلائم نوعاً معيناً من الأفلام. وعلى سبيل المثال، تتمحور أفلام بيلي وايلدر حول موضوعين رئيسيين: الخداع بصيغ التنكر والغش والانتحال، أو تأثير نظام اجتماعي أو سياسي على نظام آخر: الرأسمالية والشيوعية، الأغنياء والفقراء، الشباب والكبار. وحتى السيناريوهات التي كتبها هو وتشارلز براكيت قبل أن يبدأ الإخراج تعكس هذين الموضوعين: المفوّضة الشيوعية في فيلم إرنست لوبيتش **نينوتشكا** التي تحتك بالرأسمالية وتقع تحت تأثيرها، وفتاة الجوقة في **منتصف الليل** التي تنتحل شخصية كونتيسة، والمراسلة الصحفية في **انهضي يا حبيبتي** التي تنقذ رجلاً من السجن بالتظاهر بأنها زوجته، والرجل العاهر في **أوقف قدوم الصبح** الذي يتظاهر بالحب من أجل أن يصبح مواطناً أمريكياً، والأساتذة الجامعيون في فيلم هوارد هوكس **كرة النار** الذين يجدون أنهم يتعلمون اللغة الدارجة من راقصة متعرّية.

وهناك أيضاً الأفلام التي أخرجها بيلي وايلدر نفسه:

الرئيسي والثانوي (١٩٤٢): تتنكر امرأة بزي صبي في الثانية عشرة كي تشتري تذكرة قطار بنصف السعر.

خمسة قبور إلى القاهرة (١٩٤٣): ينتحل ضابط بريطاني شخصية خادم أعرج في فندق في الصحراء.

تعويض مزدوج (١٩٤٤): يخدع وكيل شركة تأمين رجلاً ويجعله يوقع بوليصة تتضمن فقرة عن تعويض مزدوج، ثم يتآمر وكيل الشركة مع زوجة الرجل ليقتلا زوجها ويقبضا مبلغ التأمين، وينتحل الوكيل شخصية زوجها لفترة قصيرة وهما راكبان في قطار.

عطلة نهاية الأسبوع الضائعة (١٩٤٥): يقوم مدمن للكحول باستمرار بوضع خطط لتخبئة زجاجته.

فالس الإمبراطور (١٩٤٨): تقابل كونتيسة نمسوية بائع أجهزة اسطوانات أمريكي (فيلم عن «تضارب نظامين اجتماعيين»).



في **الرئيسي والثانوي** (١٩٤٢)
تتنكر امرأة عاملة (جنجر روجرز) بزي فتاة في الثانية عشرة
كي تركب القطار إلى موطنها في أيوا بنصف الأجرة.



بيلي وايلدر ومارلين ديتريتش، التي تعاونت معه في فيلمين من أفلامه:
قضية أجنبية (١٩٤٨) **وشاهدة للادعاء** (١٩٥٧).

قضية أجنبية (١٩٤٨): يحاول نقيب عسكري في برلين بعد الحرب إخفاء علاقته بمغنية في نادٍ ليلي عن نائبة في الكونغرس تزور برلين.

شارع سنست (١٩٥٠): توهم نجمة كبرت في السن من نجوم السينما الصامتة نفسها بأنها قادرة على العودة إلى الشاشة في دور سالومي، ويخفي الرجل المرافق لها وضعه عن صديقته.

موهبة مخبّأة / الكرنفال الكبير (١٩٥١): يخدع أحد الصحفيين شخصاً وقع ضحية لانهيار كهف ويجعله يعتقد أنه صديقه.

المعتقل ١٧ (١٩٥٣): يندس مخبر في معسكر لأسرى الحرب.

سابرينا (١٩٥٤): شاب ثري يخطب ود ابنة سائق (فيلم عن «تضارب نظامين»).

حكة السبع سنوات (١٩٥٥): عازب صيفي(*) يلعب دور دون جوان.

(*) أي رجلٌ سافرت عائلته إلى أحد المصايف وبقي في المدينة وحده. (المترجم)

روح سينت لويس (١٩٥٧): فيلم مختلف عن باقي أفلام وايلدر، يصوّر رحلة لندبرغ Lindbergh بالطائرة عبر المحيط الأطلسي.

حب عند العصر (١٩٥٧): علاقة غرامية بين أيار وكانون الأول تتطور بين رجل أكبر سناً وشابة يعمل أبوها محققاً سرياً.

شاهدة للادعاء (١٩٥٧): تخدع امرأة محامياً مشهوراً بحيث يظن أنها من عوام لندن.

البعض يفضلونه صاخباً (١٩٥٩): يرتدي عازفان ملابس النساء، ويقع مليونير في حب أحد الرجلين المتنكرين.

الشقة (١٩٦٢): تنتحل امرأة ذات ماضٍ عليه غبار صفة المرأة العذراء.

واحد، اثنان، ثلاثة (١٩٦١): يصطدم مدير أمريكي في شركة كوكا كولا ومواطن راديكالي في برلين الشرقية.



أودري هيبورن بدور سابرينا وهمفري بوغارت
في دور لاينوس Linus في فيلم **سابرينا** (١٩٥٤).

إيرما اللطيفة (١٩٦٣): من أجل منع إحدى المومسات من تقديم خدماتها لأشخاص آخرين، يلجأ حبيبها إلى التنكر.

قبلني أيها الغبي (١٩٦٤): تتنكر ساقية عازبة تعمل في إحدى الحانات بانتحال شخصية امرأة متزوجة، وتترك زوجةٌ زوجَها كاتب الأغاني يعتقد أن إحدى الأغاني التي ألفها حققت نجاحاً كبيراً لأنها أمضت ليلة مع مغن شعبي مشهور.

بسكويتة الحظ (١٩٦٦): يقتنع مصور تلفزيوني من أخي زوجته بأن يرفع قضية تعويض عن إصابات لم يتعرض لها.

حياة شرلوك هولمز الخاصة (١٩٧٠): الخداع موجود ضمناً في أية معالجة لشخصية هولمز.

أفانتي! (١٩٧٢): يتفق رجل متزوج مع ابنة عشيقة والده على اللقاء مرة في السنة في إيطاليا، ليكررا الخداع الذي مارسه والداهما (أبوه وأمها) حتى موتهما.

الصفحة الأولى (١٩٧٤): رئيس تحرير مستعد للقيام بأي شيء لاسترداد أفضل مراسليه الصحفيين، يلجأ حتى إلى كذبة يصدف أنها إحدى أشهر العبارات التي تسدل عليها الستارة في المسرح الأمريكي: «لقد سرق ابن الكلبة ساعتي».

فيدورا *Fedora* (١٩٧٩): بعد أن تَشَوَّه وجه نجمة سينمائية عالمية، تقدّم ابنتها على أنها هي.

أفضل الأصحاب (١٩٨١): يحاول قاتل مأجور من أجل منع كشف القناع عنه أن ينقذ رقيباً تلفزيونياً من الانتحار.

ويتحقق التنوع من خلال الجنس الفيلمي أكثر مما يتحقق من خلال الموضوع. فموضوع الخداع والتنكر لدى وايلدر يبدي نفسه في الملهاة الهزلية (**الرئيسي والثانوي** و**البعض يفضلونه صاخباً** و**إيرما اللطيفة**) والملهاة الرومانسية (**سابرينا** و**حب عند العصر** و**أفانتي!**) والملهاة السياسية (**قضية أجنبية** و**واحد، اثنان، ثلاثة**) والملهاة الاجتماعية (**الشقة** و**بسكويتة الحظ**) والواقعية الاجتماعية (**عطلة نهاية الأسبوع الضائعة** و**موهبة مخبّأة**) والجاسوسية وميلودراما زمن الحرب (**خمسة قبور إلى القاهرة** و**المعتقل ١٧**) وميلودراما المحاكم (**شاهدة للادعاء**) والميلودراما القوطية (**شارع سنست**) والأعمال المستوحاة من فترة زمنية (**فالس الإمبراطور** و**حياة شرلوك هولمز الخاصة**) والفيلم الأسود (**تعويض مزدوج**).





مخرج يستشهد بنفسه

الصورة العليا: مارلين ديتريتش في دور إريكا Erika، وهي مغنية في ملهى في برلين بعد الحرب العالمية الثانية، وجون لند John Lund في دور عشيقها، النقيب جون برنغل John Pringle، في فيلم **قضية أجنبية** (١٩٤٨).

الصورة السفلى: مارلين ديتريتش في دور كريستين Christine التي تلتقي بزوج المستقبل ليونارد فول Leonard Vole (تايرون باور Tyrone Power) في نادٍ ليلي في هامبورغ عند نهاية الحرب العالمية الثانية في **شاهدة للادعاء** (١٩٥٧). وقد أضاف وايلدر مشهد النادي الليلي، الذي لا يظهر في مسرحية أغاثا كريستي، ليبين كيف التقى الزوجان. ومن الواضح أنه يكرر إحدى أدوات الحبكة من فيلم **قضية أجنبية**، النادي الليلي في القبو المليء بالدخان حيث يأتي برنغل ليسمع إريكا وهي تغني.

و**شارع سنست** و**الكرنفال الكبير** و**الشقة وبسكويتة الحظ** و**حياة شرلوك هولمز الخاصة** مبنية على سيناريوهات أصلية. و**أفضل الأصحاب** هو إعادة صنع لفيلم فرنسي أفضل إلى حد كبير معروف باللغة الإنجليزية بما معناه **ألم في المؤخرة**.

التكرار

قد يستخدم المخرجون الكبار أفكاراً متكررة مفضلة ضمن أفلامهم. وهكذا يتكرر موضوع الخداع والتنكر كأفكار متنوعة في أفلام وايلدر. فهو يستخدم الخيانة الزوجية في **تعويض مزدوج وحكة السبع سنوات** و**حب عند العصر**، و**الشقة** و**قبلني أيها الغبي** و**أفانتي!**. وغش شركة التأمين فكرة متكررة في **تعويض مزدوج** و**بسكويتة الحظ**. وتغيِّر النساء مظهرهن الخارجي في **الرئيسي والثانوي** و**شاهدة للادعاء** و**فيدورا**. ويغيِّر الرجال مظهرهم الخارجي في **البعض يفضلونه صاخباً** و**إيرما اللطيفة**. وتخدع امرأة الرجل الذي تحبه في **الرئيسي والثانوي** و**الشقة** و**قبلني أيها الغبي** و**حياة شرلوك هولمز الخاصة**. ويخدع رجل المرأة التي يحبها في **حكة السبع سنوات** و**البعض يفضلونه صاخباً** و**إيرما اللطيفة**. ويخدع الرجال بعضهم البعض في **خمسة قبور إلى القاهرة** و**تعويض مزدوج** و**عطلة نهاية الأسبوع الضائعة** و**موهبة مخبّأة / الكرنفال الكبير** و**بسكويتة الحظ** و**أفضل الأصحاب**.

وفي الأفلام التي تستخدم موضوعات تضارب بين الأنظمة الاجتماعية المختلفة، يجد المرء أفكاراً متكررة مماثلة. فالكونتيسة والرجل العادي يوضحان التميز الطبقي في **فالس الإمبراطور**، كما توضحه الفتاة العادية والرجل المنعَّم في **سابرينا**. ويظهر الاختلاف في السن بين شابة ورجل يكبرها سناً في **سابرينا** و**حب عند العصر** و**الشقة** و**أفانتي!**، وبين شاب وامرأة تكبره سناً في **قضية أجنبية** و**شارع سنست**. والتمييز المبني على الحرب يأخذ شكل حلفاء وأعداء في **قبور إلى القاهرة** و**المعتقل ١٧** وشكل منتصر ومهزوم في **قضية أجنبية**. ويمكن رؤية التمييز العقائدي في موضوع الرأسمالية ضد الشيوعية في **واحد، اثنان، ثلاثة** والحرية ضد الفاشية في **قضية أجنبية**.

يكرر المخرجون الموضوعات وأنواع الشخصيات والمقاطع المرئية. أحياناً يكون التكرار لا شعورياً، لكنه بصورة عامة يحدث لأن المخرجين يفترضون أن المشاهدين سيفسرون التكرار كعلامة تدل على الاستمرار، وليس على أنه ضعف في المخيلة. وهكذا فحين أسند جون فورد دور شخصية تدعى الملازم كربي يورك Kirby Yorke في فيلم **ريو غراند** *Rio Grande* (١٩٥٠)، كان فورد يأمل أن يتذكر المشاهدون أن وين لعب قبل عامين دور النقيب كربي يورك في فيلم **حصن أباتشي**.

تظهر قائمة الأسماء الافتتاحية في فيلم فورد **الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس** على صلبان مكسورة يقصد بها التذكير بقائمة الأسماء الافتتاحية في فيلم **عزيزتي كلمنتاين**، التي ظهرت على شاخصات. وفي السنوات الست عشرة بين **كلمنتاين** و**ليبرتي فالانس**، تغيرت نظرة فورد إلى الغرب الأمريكي من رومانسية إلى واقعية. ونجما **ليبرتي فالانس** – جون واين وجيمس ستيوارت – يؤديان دورين كانا سيناسباهما أكثر قبل عشرين عاماً، وهذا سر الصلبان المكسورة التي توحي أن الزمن قد ترك أثره على المخرج والنجمين. وفي **إمبراطورية الشمس**، عندما يعود صبي إلى والديه بين حشد كبير من الناس، ستيفن سبيلبرغ يكرر مشهداً من فيلم صُنِع قبل عشرة أعوام، وهو **مواجهات قريبة من النوع الثالث**، الذي يشق فيه رجل وامرأة ممراً بين حشد من الناس كي يعثرا أحدهما على الآخر.

في كثير من الأحيان يستشهد هتشكوك بنفسه، لكن نادراً ما تكون استشهاداته مطابقة للأصل تماماً. وسقوط راولي Rowley من برج الكاتدرائية في **المراسل الأجنبي** يمثّل مسبقاً حالات سقوط مماثلة، مع أنها في سياقات مختلفة في **المخرّب** و**الدوامة** و**شمال شمال – غربي**. وجناح الطائرة الذي يصبح عوامة النجاة حين تتحطم طائرة فوق المحيط الأطلسي في **المراسل الأجنبي** تحل محله وسيلة الإنقاذ الحقيقية في فيلم **قارب النجاة** (١٩٤٤)، الذي هو من نوع مختلف تماماً من الأفلام يستخدم شكلاً أقرب إلى الشكل التقليدي من البقاء في عرض البحر.

وفي فيلم هتشكوك **خطة عائلية** (١٩٧٦)، حين تكون بلانش Blanche (باربرا هاريس Barabara Harris) وصديقها مستقلين سيارة وتتوقف كوابحها عن العمل، فهي تتمسك بربطة عنقه، وتكاد أن تخنقه بها، وهو مشهد يذكّر بجرائم القتل بربطات العنق في فيلم **نوبة جنون** (١٩٧٢). ويشبه ذلك أنهما حين يكونان على جزء مهجور من الطريق العام، نكاد أن نتوقع ظهور طائرة رش المحصول من فيلم **شمال شمال – غربي** وتمطرهم بالرصاص. وحين يود صديق بلانش أن يتجنب اكتشافه أثناء وجوده في بيت لص مجوهرات، يأخذ الاحتياطات نفسها التي تتخذها مارني في الفيلم الذي يحمل اسمها، فهو يخلع حذاءه ويمر بجانب المطبخ على رؤوس أصابعه. وفي الواقع ننتظر أن تسقط فردة من حذائه كما حدث مع مارني. هذه حيل قديمة، لكنها تظهر في خلفيات جديدة.



تحية إكبار وتقدير لمشهد

مذبحة درجات أوديسا في **بوتمكين**.

في **شاهدة للادعاء**، أضاف بيلي وايلدر مشهد عودة إلى الماضي ليبين كيف قابل ليونارد فول (تايرون باور) زوجته كريستين (مارلين ديتريتش) في نادٍ ليلي في هامبورغ عند نهاية الحرب العالمية الثانية. وكانت ديتريتش تحترف المهنة نفسها في فيلم وايلدر **قضية أجنبية**. ولا بد أن وايلدر كان يفكر

بالفيلم السابق حين قرر توسيع مسرحية أغاثا كريستي بإضافة مشهد استرجاع الماضي. ومع ذلك ففيلم **شاهدة للادعاء** ليس فيلم **قضية أجنبية**، مثلما أن **خطة عائلية** ليس **نوبة جنون** أو **شمال شمال – غربي.**

الاستعارات

كان وايلدر ينظر إلى لوبيتش على أنه سيد الحذاقة. وفي كل مرة أغلق أحدهم الباب في فيلم للوبيتش أو أغلق ستارة أو مصراع نافذة، فالمرء يتساءل دائماً: هل فعلا أم لا؟ في **تعويض مزدوج** تبتعد آلة التصوير عن فيليس ونِف وهما يجلسان مرتاحين على الكنبة في شقته. ويُسْمع صوت نف وهو يقول: «كل ما فعلناه هو أننا جلسنا هناك». ونحن لا نصدقه أكثر مما نصدق بطلة لوبليتش التي تغلق باب غرفة نوم عشيقها ثم تستيقظ في اللقطة التالية في غرفة نومها.

القاعدة العامة هي أن موضوع الأصالة لا يزعج كبار المخرجين، لأنهم يرون أنفسهم جزءاً من تراث. ومع أنهم يحترمون الماضي، فهم لايعبدونه عبادة عمياء ولا يستندون إليه ليمدهم بالدعم، وإنما ينظرون إليه كإرث يمكنهم الأخذ منه. وقد تركت مذبحة درجات أوديسا في فيلم **بوتمكين** بصمتها على كثير من صانعي الأفلام، بمن فيهم بزبي بيركلي Busby Berkley الذي وجه إليها تحية غريبة في مقطع «أغنية برودواي» في فيلم **المنقبون عن الذهب في عام ١٩٣٥** (١٩٣٥). وفعل هتشكوك الشيء نفسه في فيلم **المراسل الأجنبي**، الذي تنفذ فيه جريمة اغتيال على درجات قاعة للمؤتمرات في أمستردام. ووجّه بريان دي بالما تحية تقدير لمقطع درجات أوديسا في **بوتمكين** في فيلمه **المنيعون على اللمس** (١٩٨٧)، الذي يشمل عربة الطفل المائلة. ويشعر معظم المخرجين بالإطراء حين يبدي المُشاهدون دليلاً على إدراكهم لاستعارة أو استشهاد، بل في بعض الحالات **يُتَوَقَّع** من المشاهدين ملاحظة الاستعارات لكي يقدّروا مزج المخرج للماضي والحاضر.



تحية الإكبار والتقدير من هتشكوك لمقطع أيزنشتاين الخاص بدرجات أوديسا في فيلم **المراسل الأجنبي**.

مقابلة مع بيلي وايلدر (١٩٠٦ – ٢٠٠٢)

بيلي وايلدر مخرج مثالي للدراسة. فقد أخرج أول أفلامه عام ١٩٤٢، وآخرها في ١٩٨١. وهو أيضاً مبدع حقيقي، نظراً لأنه اشترك في كتابة سيناريوهات الأفلام التي أخرجها. وبعد **موهبة مخبّأة / الكرنفال الكبير**، قام حتى بإنتاج أفلامه، باستثناء حالات قليلة ثانوية. وكان وايلدر موضوعاً لمهرجانات وأطروحات دكتوراه وكتب ومقالات وتحيات إكبار تلفزيونية من قبل معهد الأفلام الأمريكي وجمعية الأفلام في مركز لنكولن. وقد ربح جائزة الأكاديمية (الأوسكار) ست مرات: مرتين على الإخراج (**عطلة نهاية الأسبوع الضائعة** و**الشقة**)، وثلاث مرات لأفضل سيناريو (**عطلة نهاية الأسبوع الضائعة** و**شارع سنست** [عملياً للقصة والسيناريو] و**الشقة**)، ومرة لأفضل فيلم (**الشقة**).

قال د. هـ. لورنس D. H. Lawrence ذات مرة: «ثق بالحكاية وليس بمن يحكيها». لكن يمكن أن يكون لدى من يحكي الحكايات الكثير مما يحكيه، وخاصة ذلك الذي يكتب حكاياته ويخرجها وينتجها بنفسه. وقد أخبرني وايلدر أشياء كثيرة في مقابلة جرت في ١١ حزيران ١٩٧٦:

ديك : سيقول النقاد الذين يحبون التقليل من دور المخرج أن كل ما كان المخرج يفعله في عصر الاستوديوهات هو تنفيذ سياسة الاستوديو. وهم لن يتحدثوا عن «فيلم لبيلي وايلدر» بل عن «فترة بيلي وايلدر في استوديو بارامونت [١٩٤٢–١٩٥٤]». حين كنت تعمل مع بارامونت، هل كنت تدرك أن ما تحققه هو أحد منتجات بارامونت؟

وايلدر : بتاتاً، حتى في السنوات الأولى التي لم أحظ فيها بحق الموافقة على السيناريو وعلى **حق النسخة النهائية**. لو كان هذا صحيحاً لكانت أفلام لوبيتش وأفلام سترجيس وأفلام ليسن وأفلامي –وفي الواقع جميع الأفلام المصنوعة في بارامونت في تلك الفترة المثيرة للاهتمام – متطابقة. وهي لم تكن كذلك. بعد أن كنت أتفق مع بارامونت على موضوع أحد الأفلام وممثليه وميزانيته، وبعد أن يدركوا أنه لن تحصل أية مشكلات بيني وبين الرقابة (وفي تلك الأيام كنا نضطر إلى تهريب الأشياء بعيداً عن أعين الرقباء) – بعد أن تتم تسوية هذا كله – كان الأمر بيدي. كنت أكتب الأفلام بالطريقة التي أريدها، وأجري لها المونتاج بالطريقة التي أريدها. بالطبع كان من الممكن أن اضطر للتنازل قليلاً حين يباع الفيلم للتلفزيون وأجري قطعاً هنا أو قطعاً هناك. لكن حتى حين كنت مبتدئاً ولم أكن أتمتع بالتحكم النهائي كما هو حالي الآن، لم أفكر قط ولو للحظة واحدة أنني مشرف عمال في موقع بارامونت.

كما ترى، نظرية المبدع، التي تركز على المخرج الذي يتولى أمر سيناريو شخص آخر، ليس لديها الكثير مما تقوله عن مخرج مثلي يكتب ويخرج وينتج أفلامه بنفسه. ورغم أنني لا أنتمي إلى نقابة المنتجين (لكنني بالطبع عضو في نقابتي كتاب السيناريو والمخرجين)، فإنني أعتقد أنني

أستطيع تقييم نظرية المبدع تقييماً أفضل من معظم النقاد. فكوني كاتب الفيلم ومخرجه ومنتجه، من الطبيعي أنني المبدع.

ديك : إذن فأنت لا تقبل نظرية المبدع؟

وايلدر : أقبلها إلى نقطة معينة فقط. فنظرية المبدع لا تركّز على السيناريو. وأنا أؤمن كثيراً بالسيناريو وبحصول المخرج على أقصى ما يمكنه منه. وحين الجمع بين مخرج عادي وسيناريو عظيم، فالمخرج سيصعد إلى القمة، ولكن مخرجاً متألقاً لديه سيناريو ضعيف سيفشل حتماً.

ديك : هل من الأسهل أن يصبح المرء مخرجاً مما كان عليه الأمر عندما بدأت في هذه الصناعة؟

وايلدر : إن ذلك أسهل جداً الآن لأن التلفزيون يوفر لك مجالاً تدريبياً. في الماضي، لم يوجد مجال للتدريب سوى الأفلام القصيرة وسلسلة مثل سلسلة مترو غولدوين ماير **الجريمة لا تفيد**، الذي وجد فرِد زينمان Fred Zinnemann فرصته فيها. وفيما عدا ذلك، ما لم تعمل في برودواي أو يكون لك صلات مهمة، أو ما لم يطلبك نجم مهم، كانت توجد صعوبة غير عادية في الحصول على فرصة. وقد تعتقد أنك حين تصبح مخرجاً مساعداً ستكون لديك فرصة جيدة في أن تصبح مخرجاً. ولكن كان لمساعد المخرج أقل الفرص في أن يصبح مخرجاً أبداً. وكانت فرصة مدرب الحوار والمصور والنجم وأقارب النجم أقوى لأن يصبحوا مخرجين.

بالطبع تغير هذا كله مع قدوم التلفزيون. فبسبب مطالبه الهائلة من وقت المرء، يمكنك أن تتعلم بوجودك في مشهد التصوير فترة كافية. وبوجود طواقم عالية التدريب تحت تصرف المخرج، من الممكن له أن يثبت غباءه الشديد.

ليس الإخراج نفخ للزجاج على الطريقة الصينية أو صنع تماثيل صغيرة ذهبية على طريقة الإنكا. ومن الممكن تعلمه، ومن الممكن تعلمه بسرعة إذا كان لديك ميل إليه وأسلوب فيه. كما أنه مهنة منهكة، مهنة فيها نهاية حاسمة. في المسرح يمكنك إعادة كتابة المسرحية اثناء البروفات، أما في مهنتتي فلا يمكن لك أن تقول: «لنعد تصوير الفيلم» إذا لم يعجبك. فمَشاهد التصوير قد قوّضت والممثلون في يوغوسلافيا، وقد تم وضع خطط لتوزيع الفيلم.

ديك : هل لديك تصور في ذهنك عن ما سيكون عليه الفيلم في شكله النهائي؟

وايلدر : مع أنك تضيع وتنسى نفسك في الفيلم أثناء قيامك بصنعه، لكن في نهاية الأمر تعود إلى حيث كنت حين نفّذت السيناريو. وهذا برهان أن السيناريو جيد واختيار المادة جيد. وإذا لم ينجح الفيلم – وهو في كثير من الأحيان لا ينجح – فذلك لأنني كنت أحكي القصة الخطأ أو قصة خالية من التشويق، كنت أحكي قصة لا فرصة لها مهما كنتُ متألقاً في تنفيذها. من المحتمل أنني اخترت القصة المناسبة في ذلك الوقت، لكن تبين أنه الوقت الخطأ بالنسبة للفيلم. حين أكتب مقالة لمجلة، فستنتشر خلال بضعة أسابيع، ولا يكون مزاج الجمهور قد تغير، ويبقى هناك اهتمام بالموضوع. لكن فيلمي لن يرى النور قبل مضي عامين، حين يحتمل أن يكون مزاج الجمهور مختلفاً اختلافاً كلياً.

ديك : هل تكون سيناريوهاتك كاملة حين تبدأ التصوير؟

وايلدر : هي كاملة بمعنى أنني أعرف كيف سينتهي الفيلم، لكنني أريد أن أرى كيف يسير الفصلان الأول والثاني قبل أن أنتقل إلى الثالث. هي كاملة بمعنى أن كل سطر قد دوِّن. لكنني دائماً منفتح على الاقتراحات. وإذا لم يسر أحد المشاهد بشكل جيد في البروفة، أقوم بتغييره. وإذا خطرت لأحد الممثلين فكرة جيدة، بل حتى لو خطرت لفني كهربائي، فيمكنني أن أضيفها. لكن يجب أن يتوفر لك في البداية شيء تضيفه إليه.

ديك : هل قصة أن شيرلي مكلين وجاك ليمون أعطيا حوار المشهد الأخير من فيلم **الشقة** في آخر أيام التصوير صحيحة؟

وايلدر : محتمل. لكننا كنا نعرف معرفة جيدة جداً كيف سينتهي: الفتى يحصل على ما يريد، ويتخلى عنه، ويفوز بالفتاة. من المحتمل أن نسخ الكلمات النهائية تم في الليلة السابقة. لكننا لم نرتجل، فأنا لا أعتمد على الارتجال أبداً.

ديك : تدل أفلامك على نطاق واسع إلى حد لا يصدق: ملهاة رومانسية، ملهاة هزلية، دراما اجتماعية، فيلم أسود، ميلودراما، سيرة حياة. هل كنت تعمل لتحقيق هذا التنوع؟

وايلدر : أعرف رجلاً يرتدي دائماً بذلة زرقاء غامقة حين يخرج في المساء. وهذا كما تعرف ممل إلى حد ما. لم لا يرتدي بذلة مخططة بين الفينة والأخرى؟ أحياناً أتساءل عن ما إذا كنت قد أخطأت بالتجربة إلى هذا الحد. هتشكوك، وهو مخرج أكن له إعجاباً شديداً، حافظ على نوع واحد من الأفلام. وحين يذهب المشاهدون لرؤية فيلم لهتشكوك فهم يعرفون ما الذي يتوقعونه. وبعض المخرجين يطورون أسلوباً ويصقلونه ولا يتخلون عنه قط، فهم لا يغادرون المنطقة التي يعرفونها. أما أنا فقد غامرت واختبرت نفسي. لكن مهما كان نوع الفيلم الذي أصنعه، هناك دائماً صفة أسعى إليها: بساطة تامة في الأسلوب، وخلو تام من التبجح والادعاء، إذ لا يوجد تركيب واحد زائف في فيلم من أفلام بيلي وايلدر.

كما أن صنع الأفلام هو مسألة مزاج. أكون في وقت ما في مزاج للقيام بشيء فيه بعض الجدية، لذلك أقوم بصنع **فيدورا**، الذي يمكن أن يذكّر البعض بفيلم **شارع سنست** في نسيجه على الأقل، لكنه سيكون مختلفاً تماماً. [**فيدورا** هي الرواية القصيرة الأولى في كتاب توم تايرون Tom Tyron **رؤوس متوَّجة** (١٩٧٦) وهي تدور حول نجمة سينمائية يبدو أنها لا تشيخ أبداً.]

ديك : من المعروف على نطاق واسع أنك تتعاون مع غيرك في كتابة السيناريوهات، ولكن هل نظرت في أي وقت إلى فني المونتاج كشريك متعاون معك. وأنا أسأل هذا السؤال لأن دون هاريسون Doane Harrison قام بمونتاج عدة أفلام من أفلامك الأولى.

وايلدر : كان دون هاريسون فني مونتاج من الزمن القديم، ويعود ذلك إلى الفترة التي كان جورج ستيفنس فيها مصوّراً يعمل لهال روتش Hal Roach. وكان قريباً جداً مني حين صنعت فيلم **الرئيسي والثانوي**، وعلمني الكثير، لأنني أمضيت حياتي حتى ذلك الحين خلف الآلة الكاتبة، وليس خلف آلة التصوير. [بدأ وايلدر حياته المهنية كمراسل في فيينا. وكانت برلين في أواخر العقد الثالث من القرن الماضي هي المكان الذي تحول فيه إلى كتابة السيناريو.]

ديك : كيف وصلت إلى خلف آلة التصوير؟

وايلدر: الطريقة التي أصبحت فيها مخرجاً مثيرة للاهتمام جداً. فحين كنت أكتب سيناريوهات مع تشارلز براكيت، لم يكن يسمح لنا قط أن ندخل مكان التصوير أثناء تصوير الفيلم. قبل كل شيء، لم يكن المخرجون يريدون كتّاباً في مشهد التصوير، وثانياً كنا بعيدين نقوم بكتابة فيلم آخر. وقررت أن أفرض شخصيتي لأنني أردت شيئاً من التحكم بالسيناريو الذي كتبته. لذلك أخذت أثير ضجة، وسمحت لي بارامونت في النهاية أن أخرج فيلماً. وفي الواقع لم يكن ذلك أمراً شديد الأهمية لأن بارامونت كانت في ذلك الوقت تنتج خمسين فيلماً في السنة. قالوا: «دعوا وايلدر يصنع فيلماً ويعود بعدها إلى الكتابة». وتوقع الجميع مني أن أصنع شيئاً مفذلكاً. لكنني صنعت شيئاً تجارياً. فقد عدت ومعي شريط الفيلم الذي سيكون الأكثر مبيعاً في حدود استطاعتي – **الرئيسي والثانوي**.

وكما تعرف، ما لم تتمكن من التحكم بفيلمك فأنت أيضاً تحت رحمة الممثلين. إذ من السهل على الممثل المجادلة مع مخرج ضعيف أو مخرج غير مقتنع بالسيناريو. أتذكر أنني والسيد براكيت كنا نعمل في إعداد سيناريو فيلم **أوقف قدوم الصبح**، الذي أخرجه ميتشل ليسن. وكتبنا مشهداً ممتازاً لشارل بواييه Charles Boyer، الذي كان يؤدي دور مهاجر ينتظر وصول تأشيرته. في المشهد، ينتظر بواييه الأشعث الذي يحتاج لحلق ذقنه في فندق مكسيكي رخيص. ومن أجل أن نبين نوع الفندق وأن نوحي بشيء عن الشخصية التي يؤديها بواييه، أدخلنا مشهداً يبدي فيه بواييه بعض الملاحظات الساخرة مخاطباً صرصوراً يتسلق الجدار. وافترضت أن المشهد سيصوَّر كما كتبناه. وبعد فترة قصيرة، صدف أن تقابلت مع بواييه وسألته عن مدى إعجابه بمشهد الصرصور. قال: «لقد قطعنا ذلك المشهد؟» صُدِمْتُ، وسألت: «ما سبب قطعه؟» كان جواب بواييه: «كيف أكلم صرصوراً حين لا يستطيع الصرصور الإجابة؟» غضبت إلى درجة أنني

قلت لبراكيت: «إذا امتنع ذلك النذل عن التكلم مع صرصور فلن يتكلم مع أي شخص». ولم نكن قد أنهينا السيناريو بعد. لذلك اختصرنا المشاهد الباقية التي يظهر بواييه فيها إلى الحد الأدنى.

ديك : هل من المهم للمخرج أن يستطيع الكتابة؟

وايلدر : الأكثر أهمية بالنسبة للمخرج هو أن يستطيع القراءة. كثير من المخرجين لا يفهمون السيناريو، ولا يمتلكون الشجاعة للإقرار بذلك. لكنهم برغم ذلك يمضون ويصورونه.

ديك : هناك تشوش كبير اليوم حول دور فني المونتاج. هل غير أحد فنيي المونتاج شكل أي فيلم من أفلامك؟

وايلدر : كلا، فقد تعلمت التصوير بأقصى حد من الاقتصاد، بحيث لا يبقى لفني المونتاج شيء كثير يفعله. فأنا اقطع الفيلم داخل آلة التصوير. وأنا أحمي نفسي بتصوير المشهد بثماني عشرة طريقة مختلفة، وهذا يجهد الممثلين، وتبدأ الكلمات تفقد معناها. ثم أقوم باستعراض النتائج الأولية مع فني المونتاج ونناقشها معاً. وقد أقول له: «إنني بحاجة إلى لقطة إضافية هنا»، لكن هذا هو المدى الذي نصل إليه. وأسوأ شيء يمكن أن يحدث على الإطلاق هو أن أضطر لتغيير فيلمي أو الإضافة إليه.

ديك : ومع ذلك يعتمد بعض المخرجين اعتماداً كبيراً على فنيي المونتاج. وديدي ألن Dede Allen أصبحت أسطورة أثناء حياتها. وقال بعض النقاد إنها أخرجتْ آرثر بِن من مآزق المرة تلو المرة بمونتاجها.

وايلدر : لن أستعمل عبارة «أخرجته من مأزق»، بل الأمر أقرب إلى كيفية مساعدة ماكسويل بيركنز Maxwell Perkins لتوماس وولف Thomas Wolfe في إعادة ترتيب رواياته كي تُنشر(*). إذا أخرج فني

(*) كان بيركنز محرراً في شركة سكريبنر Scribner للنشر، وعمل جاهداً لنشر الروايات الأولى لسكوت فتزجيرالد وإرنست همنغواي وتوماس وولف، بعد أن عمل مع كل منهم في تنقيح روايته الأولى بحيث أصبحت مقبولة لدى الناشر. (المترجم)

مونتاج مخرجاً من مأزق فالسبب أن المخرج صوَّر شيئاً عفناً. وديدي ألن تستحق استحقاقاً تاماً المكانة التي تعزى لها، لأنها تجعل الفيلم أفضل مما هو. والشيء نفسه صحيح عن فيرنا فيلدز Verna Fields التي أجرت المونتاج لفيلم الفكّان، فقد كانت لديها موهبة معرفة الإطارات التي تحتاج إلى قطع والسرعة التي يجب قطعها بها.

ديك : لقد قمت بمونتاج الصفحة الأولى بأربعة أيام، بينما يفترض أن تيرنس ماليك Terrence Malick أمضى سنة في مونتاج الأراضي الرديئة.

وايلدر: ذلك بسبب أنه صوّر مقداراً كبيراً من الأشرطة، وأنا لا أفعل ذلك. كما أنني أعمل مع ممثلين ذوي أجور مرتفعة جداً، لذلك لا يتوافر لي الوقت. وفي حالة الأراضي الرديئة لديك طاقم من المبتدئين الموهوبين جداً الذين قاموا بكل شيء بأنفسهم، بما في ذلك تحريك آلة التصوير من مكان إلى مكان. وهم قادرون على الخروج والتصوير حيث يريدون، وإلى أن يصل مسؤول الشرطة ليسأل إن كان لديهم إذن بالتصوير، يكونون قد غادروا المكان. أما أنا فعليّ أن أتقدم بطلب للحصول على إذن وأن أنتظر للحصول عليه. وإذا رفعت كرسياً من مشهد التصوير، فعليّ مواجهة النقابات. إن مدخلينا مختلفان تماماً، والأمر يشبه الملهاة الحرفية(*) مقابل المسرح التقليدي.

ديك : هل لجأت إلى الإنتاج كي تكون لك سيطرة أكبر على أفلامك؟

وايلدر : نعم، وأيضاً بسبب عدم وجود أكثر من قلة من المنتجين الخلاقين. انظر إلى هذا الإعلان في صحيفة مراسل هوليوود:

(*) Commedia dell'Arte هي نوع من الملهاة يعتمد على نماذج «مقنَّعة» وعلى الارتجال، والتسمية هي اختصار للاسم الكامل: «الملهاة الحرفية الارتجالية». وكلمة arte في التسمية لا تعني الفن، وإنما الحرفة أو المهنة. (المترجم)

عرق من الفضة

إنتاج لمارتن رانسوهوف – فرانك يابلانز

فيلم من أفلام آرثر هيلر

من أفلام ميلر – ميلكيز – كولن هيغنز (*)

هذا جنون. ما يحدث هو أن أحد الأشخاص أو اثنين يشتريان ملكية، لذلك يجب أن يظهر اسماهما. وإذا اشترك الممثل في الإنتاج، يظهر اسمه. ويقول المخرج إن الإعلان يجب أن يكون «فيلم لبيل فريدكن Bill Friedkin» أو «فيلم بيل فريدكن». ثم يدخل المتقاعسون والمتسلقون إلى المشهد. إن لعبة الغرور هائلة. حتى في المسرح نجد: «إنتاج لفلان الفلاني بالتعاون مع فلان الفلاني». وفي النهاية، بعد أن ينجلي الغبار نجد فيلم جاشوا لوغان Jashua Logan **المحيط الهادي الجنوبي**.

كان المنتجون الحقيقيون – مثل ثالبرغ Thalberg وسلزنيك وغولدوين – يضيفون إلى الفيلم ويثرونه، وكانوا موجودين حين تحتاجهم لاتخاذ قرارات مهمة. وحين كان الفيلم يكتمل، يؤمّنون له أفضل تقديم ويرتبون عرضه في أفضل دور السينما.

ديك : منذ **موهبة مخبّأة / الكرنفال الكبير**، أنتجتَ جميع أفلامك باستثناء **روح سينت لويس**، الذي أنتجه ليلاند هيوارد Leland Hayward و**شاهدة للادعاء**، الذي أنتجه آرثر هورنبلو الابن Arthur Hornblow, Jr.. هل من سبب دفعك لئلا تنتج هذين الفيلمين بنفسك؟

وايلدر : كان ليلاند هيوارد وكيل أعمالي حين أتيت إلى هوليوود لأول مرة، لذلك لم تكن هناك أية مشكلة في إنتاجه الفيلم. أما آرثر هوربلو فقد أنتج أول أفلامي: **الرئيسي والثانوي**. كما أنه كان صديقاً لمارلين ديتريتش، التي أرادت الدور في **شاهدة للادعاء** وطلبت مني أن أخرج الفيلم لتضمن حصولها عليه.

(*) تهجئة الأسماء الواردة في العنوان بالأحرف اللاتينية:

Martin Ransohoff, Frank Yablans, Arthur Hill, Miller, Milkis, Colin Higgins

ديك : كيف تشعر تجاه مخرجين مثل بيتر بوغدانوفتش، الذي يعرب عن إكباره لعمل غيره من المخرجين؟

وايلدر : أتعلم ما الاسم الذي نطلقه على بوغدانوفتش؟ «فرانك غورشن(*) المخرجين». فهو مشبع بتاريخ السينما إلى حد يصعب عليه أن يجد أسلوباً خاصاً به.

ديك : هل عبّرت عن إكبارك لمخرجين آخرين قط؟

وايلدر : إن فعلتُ ذلك، فهو لا شعوري.

ديك : وما تقول عن لوبيتش؟ هناك روح لوبيتشية في فيلمي **فالس الإمبراطور** و**حياة شرلوك هولمز الخاصة**.

وايلدر : إنني أنصح الجميع بالابتعاد عن لوبيتش، إذ لا يمكن تقليده. وأنا لم أتعمد صنع فيلم على طراز لوبيتش في أية من الحالتين. وبالمناسبة، لقد اخترتِ اثنين من أفلامي الفاشلة. فيلم **هولمز** لم يحدث أي أثر. بل اضطررتُ إلى حذف حادثتين منه.

ديك : هو فيلم يكتسب شعبية بازدياد. وقد أعيد إحياؤه مؤخراً كجزء من مهرجان لأفلام شرلوك هولمز في نيويورك، والذين لم يشاهدوه من قبل قط أعجبوا به تماماً.

وايلدر : أعتقد أنه كان أكثر الأعمال المتعلقة بهولمز غنى وأصدقها في تصوير الفترة.

ديك : تستخدم معظم أفلامك نوعاً من التنكر أو الاحتيال، هل توافق على ذلك؟

وايلدر : بعضها وليس كلها. وهذا غير موجود في **تعويض مزدوج**.

ديك : هو موجود في الطريقة التي يستخدمها نِف ليجعل ديتريتشسون توقع على بوليصة التأمين.

وايلدر : نعم، فهمت قصدك. وأؤكد لك أن هناك الكثير من هذا في **فيدورا**.

(*) Frank Gorshin (١٩٣٣–٢٠٠٥): هو ممثل ونجم فكاهي أمريكي، تعتمد معظم شهرته على قدرته على تقليد الآخرين. (المترجم)

ديك : قلتَ من قبل إنك غير واع لأي تأثر بلوبيتش. هل تدرك أن المظلة استخدمت في كلا فيلمي **خمسة قبور إلى القاهرة** و**حياة شرلوك هولمز الخاصة** كجزء من الحبكة وكرمز للأنوثة؟ في **خمسة قبور** يضعها برامبل Branble على قبر موتش Mouche، وفي **هولمز** تستخدم إلسي المظلة لترسل رسائل إلى هولمز وكذلك لتودّعه.

وايلدر : كلا، لم أكن أفكر بفيلم **خمسة قبور إلى القاهرة** حين كنت أقوم بصنع **هولمز**. في **خمسة قبور إلى القاهرة** كانت المظلة لمسة عاطفية، فليست هناك زهور في طبرق، لذلك يحضر لها المظلة. في فيلم **هولمز** استخدمت إلسي المظلة مثل شيفرة مورس. والمظلة الصيفية كما تعلم موضوع جيد جداً للتصوير الفوتوغرافي. ففيها شيء بديع، خاصة حين تُفْتَح تحت الشمس. وأنا مغرم جداً بالاستخدام المناسب للأدوات المساعدة، وأحب أن أجعلها جزءاً من السيناريو. في فيلم **الشقة**، استخدمت مرآة صغيرة مكسورة كوسيلة للتعرف على أن شيرلي مكلين هي الفتاة التي يصطحبها فرد مكموري إلى شقة جاك ليمون.

ديك : هل تأثرت بسفر التكوين وأنت تكتب فيلم **موهبة مخبّأة / الكرنفال الكبير**؟ إنني أفكر في الاستعمال المستمر للأفاعي، وللصحراء كنوع من عدن التي تتحول إلى كرنفال، ولعملية الإنقاذ التي تستغرق ستة أيام.

وايلدر : هذه نظرية مثيرة للاهتمام جداً. إن عقلي لا يعمل بتلك الطريقة. وإذا كان يفعل ذلك، لا يمكنني الإقرار به.

ديك : قبل عدة سنوات أدليتَ بهذا التصريح: «نحن مثل جماعة ديترويت، الذين ينتجون سيارات، ولا يهم ما يعتقده أي شخص بالنسبة لنا». وهذا غريب إلى حد ما في أن يصدر عن شخص هو موضوع لمهرجانات وكتب ومقالات وأطروحات دكتوراه. هل ما زلت تؤمن بما قلت؟

وايلدر : لم أعن ما يظنه الناس. كيف تفسر أنت هذا القول؟

ديك : أن المخرجين عمال على خط تجميع.

وايلدر: ما عنيته هو أن حرفية عالية جداً مطلوبة لوضع شيء في أحد منتجات خط التجميع كيلا يظهر بمظهر أحد المنتجات بالجملة. إذا كان شخص يكتب قصيدة أو يؤلف سيمفونية، فهو يقوم بذلك بنفسه وفي الوقت الذي يختاره. أما في عملنا فنحن نقامر بمبالغ هائلة يقدمها أشخاص آخرون. هم يعطونني المبالغ لأقامر، وأنا بدوري مسؤول تجاههم. وفي وضع من هذا النوع، الحرفية المطلوبة لإنتاج شيء له قيمة – وأحياناً لإدخال شيء له قيمة خلسة – أكبر من المطلوبة حين تُعطى كل ما تريده من المال، بدون أي شروط، ويطلب منك أن تذهب إلى سالزبرغ وتعود ومعك فيلم طوله ساعتان. إذا تأخرت في جدولي أو تجاوزت ميزانيتي، أو إذا أطلقت لنفسي العنان، فسأفلس بعد فيلمين من هذا النوع، ولن أحصل على فرصة أخرى للعمل. إذ أنه يتوجب عليّ أن أعمل شيئاً من المؤمل أنه متميز، ومن المؤمل أنه مبتكر، ولابد في الوقت نفسه أن يكون مربحاً. وأنا شخصياً أعتقد أن أي شيء يستحق الجهد المبذول سيجد جمهوراً من نوع ما. وإذا قال أحدهم: "هذا بالتأكيد أعظم فيلم صنع حتى الآن لكن لم يذهب أحد لمشاهدته،" فهو إذن ليس بالتأكيد أعظم فيلم صنع حتى الآن.

أؤكد لك أنه تمر بي ليال لا أنام فيها وأعاني من القرحات بمقدار ما يتعرض له أكثر الفنانين أصالة. لكن لدي عبء إضافي. وإذا اشترى رسام قماش لوحة بدولارين ولم يعجبه ما رسمه عليه، فبإمكانه أن يلقي به في القمامة. لكن تكلفة قطعتي من القماش هي أربعة ملايين دولار، وإذا لم تعجبني، لا يمكنني أن ألقي بها في النار. بل ستُعْرَض وستُراجَع وقد يكون عرضها في دور سينما فارغة. في المسرح، يستطيع المنتجون إغلاق عمل أثناء جولة لعرضه وعدم الذهاب به إلى برودواي. هذا غير ممكن لي. لقد كنت دائماً أقول إن مشكلة الأفلام هي أننا لا نستطيع إجراء اختبار في نيوهافن. وإذا كان أحد الأفلام سيئاً فهو سيعود ليلازمك ويزعجك مثل برنامج السهرة المتأخر. ورائحته الكريهة ستبقى إلى الأبد.

كتب إدوارد دمتريك وسيدني لومِت وديفيد مامِت David Mamet جميعهم كتباً عن إخراج الأفلام بلغة غير أكاديمية يمكن للطلاب الذين يدرسون الأفلام فهمها بسهولة.

إدوارد دمتريك (عن الإخراج للشاشة)

بدأ دمتريك في العمل السينمائي بصفة فني مونتاج – أو كما يفضل أن يسمي نفسه «قطّاع» – في بارامونت. وبعد ثلاث عشرة سنة من العمل التدريبي في قطع الأشرطة السينمائية، تخرّج للعمل كمخرج في سن الثامنة والعشرين. وكان نشطاً في العمل السينمائي من ١٩٣٥ إلى ١٩٧٥، إذ أخرج أفلاماً مثل **جريمة قتل يا حلوتي**، و**حتى نهاية الزمن** (١٩٤٦)، و**تقاطع النيران** (١٩٤٧)، و**تمرد كين** (١٩٥٤)، و**مقاطعة رينتري** (١٩٥٧)، و**ألفاريز كيلي** *Alvarez Kelly* (١٩٦٦). وعندما انتهت حياته المهنية السينمائية، تحوّل إلى التدريس. وحين أدرك أن الطلاب بحاجة إلى تعلّم الحقائق العملية الخاصة بالعمل السينمائي من المحترفين، كتب سلسلة من الكتب التعليمية لدار فوكال Focal للنشر عن الإخراج والكتابة والمونتاج والتمثيل، جُمِعَت في مجلد واحد تحت عنوان **حول صنع الأفلام** (دار فوكال، ١٩٨٦).

يوضح دمتريك موقفه على الصفحة الأولى من كتاب **عن الإخراج**: «بدون سيناريو لا يوجد فيلم». وهو لا يطرح نظرة وردية للعمل السينمائي، مقراً بأن السيناريوهات التي تستحق أن تصبح أفلاماً قليلة. وقد يكون هذا صحيحاً إذا اعتُبِر **المواطن كين** و**شارع سنست** نموذجين تقاس الأفلام الأخرى بهما. ولو كان ذلك هو الوضع، لما أمكن لصناعة السينما أن توجد. فالصناعة تحتاج إلى «منتَج»، وهذا مصطلح قد يشكل مفاجأة للذين يفكرون على أساس «الفيلم» و«السينما». لكن الصناعة تفكّر على أساس إشباع السوق بمنتَجها. فهناك جمهور لا يريد سوى مشاهدة «أفلام»، بغض النظر عن قيمتها الفنية. ويدرك دمتريك ذلك، لكنه يستمر في إيضاح أن على المخرج، حين يحمل عبء سيناريو تعيس، أن يرفعه إلى أعلى مستوى يمكنه الوصول إليه.

كما أن دمتريك يصر على نقاط النصح التالية الموجهة للمخرجين:

١ - كن موضوعياً – بغض النظر عن الضغط من الممثلين والمنتجين – بشأن التعديلات التي أجريتها في السيناريو. فالمخرج له الكلمة الأخيرة. ويورد دمتريك مثال هوارد هوكس الذي كان يصور فيلماً لشركة كولومبيا، حين اتهمه رئيس الاستوديو هاري كون Harry Cohn بأنه خرج عن السيناريو. وقام هوكس - الذي شعر أن طريقته في تصوير هذه المَشاهد أفضل – بمجاراة كون في الكلام وقال إنه سيلتزم بالسيناريو. شاهد كون ما صوره هوكس وكان مختلفاً. مرة أخرى طلب كون العودة إلى السيناريو. ومرة أخرى وافق هوكس، لكنه لم يغير شيئاً. عندئذ سلّم كون بالأمر الواقع. وهكذا يجب أن يتمتع المخرج بثقة كافية حول رؤيته للفيلم كي يتعامل مع المنتجين الذين يفكرون بطريقة مختلفة.



إدوارد دمتريك (إلى اليمين)
في مشهد تصوير الفيلم الأسود الكلاسيكي **جريمة قتل يا حلوتي** (١٩٤٤)
مع نجمي الفيلم ديك باول Dick Powell وكلير تريفور Claire Trevor.

٢- تعامل بشكل ودي مع المنتجين الذين يزورون مشهد التصوير. وحين يفهمون طبيعة صنع الأفلام، فإنهم بصورة عامة يغادرون المكان بعد أن يدركوا أن وجودهم يسبب التأخير وبالتالي يزيد الميزانية.

٣- بما أن الأفعال أبلغ قولاً من الكلمات، لا تستخدم الكلام حين يكفي الفعل. وقد تسبب السيناريوهات الأصلية مشكلة، باعتبار أنها في كثير من الأحيان تُفرط في الكتابة، لذلك قَلِّم السيناريو وتخلص من إفراطاته الأدبية، وتأكد أن يبدو كلام الممثلين مثل كلام البشر العاديين.

٤- اعمل مع فني المونتاج الذي سيعطي فيلمك الشكل المطلوب.

٥- تعلّم إيصال نواياك إلى كل شخص له علاقة بالتصوير، بمن فيهم مصمم المَشاهد والمسؤولون عن الأدوات المساعدة.

٦- اعتمد على مشرف السيناريو (الذي كان يُعْرَف في الماضي باسم «موظف السيناريو») الذي يسجل معلومات مثل الفترة التي تستغرقها اللقطة، وحجم الصورة (لقطة مقربَة، لقطة متوسطة)، والعدسات المستخدمة، وبشكل خاص التغييرات في الملابس، للتأكد من أن الممثل (أو الممثلة) حين يخرج من أحد المشاهد سيكون مرتدياً الملابس نفسها في المشهد التالي، مع أن تصوير اللقطتين لم يكن بالترتيب. وقد تعلم دمتريك حين كان فني مونتاج أن الأفلام لا تُصوّر بشكل متتابع أبداً.

٧- لا تفوّض سلطة المخرج للمخرج المساعد ولا لمدرّب الحوار. فالمخرج المساعد يضطلع بمهمة شاقة، وهي التصوير في المواقع، بما في ذلك اتخاذ جميع الترتيبات. ومخرج الحوار يلقن الممثلين أثناء البروفات.

٨- اختيار الممثلين هو في كثير من الأحيان قرار جماعي، لكن لاتخف من إسناد دور لممثل يخالف النوع المعروف عنه. وقد غامر دمتريك بإسناد دور المحقق السري الخاص فيليب مارلو لديك باول في فيلم **جريمة قتل يا حلوتي**، مع أن باول حتى ذلك الحين كان معروفاً بدور البطل الرومانسي صاحب الصوت الغنائي اللطيف.

٩- احترم أفراد طاقمك، وخاصة حين تصوّر في دولة أجنبية. تذكر ذلك إذا كنت تصوّر مشهداً في غرفة جلوس أحد الأشخاص، فقد تحتاج إلى استخدام غرفة جلوس حقيقية، وخاصة اليوم. في الحالة المثالية، يجب أن تُنْشأ غرفة الجلوس حسب مواصفات المخرج، وأن يصور الفيلم في مسرح صوتي. لكن هذا قد لا يكون ممكناً في جميع الحالات.

١٠- بالنسبة للسؤال الخالد: «ما الذي يفعله المخرج؟» يجيب دمتريك بكل بساطة: «إنه يجعل الممثلين يشعرون أنهم آمنون كلياً»(١). ولولا ذلك، حتى لو كان السيناريو ممتازاً، فإن الفيلم سيعاني.

١١- تعلَم شؤون العدسات، على الأقل بشكل عام. فبعدسة الـــ ٥٠ مم المعيارية، كل ما يصور على بعد ٢٥ قدماً من آلة التصوير سيظهر على أنه يبعد ٢٥ قدماً عن المُشاهد. ومن ناحية أخرى، حين استعمال عدسة ٢٥ مم، فالشيء المصوّر على بعد ٢٥ قدماً سيظهر على أنه على بعد ٤٠ قدماً.

١٢- لأن دمتريك بدأ كفني مونتاج، فهو يتوقع أن يعرف المخرجون شيئاً عن المونتاج. لكن لا بد لفني المونتاج أن يقطّع الفيلم وفق رغبات المخرج.

١٣- انتبه انتباهاً خاصاً لعيني الممثل، اللتين هما حسب قول المثل «نافذتا الروح». فالعينان يمكنهما التعبير عن عواطف لا يمكن للصورة الجانبية التعبير عنها.

سيدني لومِت (عن صنع الأفلام)

بدأ سيدني لومِت في المسرح كممثل طفل، وكان ظهوره الأول على الخشبة حين كان في الرابعة. وقد ظهر في مسرحيات مثل مسرحية سيدني كنغسلي Sidney Kingsley **طريق مسدود** (١٩٣٥)، ومسرحية فرانز

---

(١) إدوارد دمتريك، **عن الإخراج للشاشة**.

Edward Dmytryk, *On Screen Directing* (Boston: Focal Press, 1984), 55.

ويرفل Franz Werfel **الطريق الأبدي** (١٩٣٧)، ومسرحية وليام سارويان William Saroyan **قلبي في الأراضي المرتفعة** (١٩٣٩). وبعد أن قام بالخدمة العسكرية في الحرب العالمية الأولى، تحول لومِت من ممثل إلى مخرج، في المسرح أولاً، ثم في التلفزيون، وأخيراً في السينما[1]. وبقي المسرح جزءاً هاماً من حياته، لذلك يمكن فهم استمتاعه بالعمل مع ممثلين تدربوا على خشبة المسرح، وقد أخرج عدداً من الأفلام التي كانت مسرحيات في الأصل، مثل **مغرم بالمسرح** (وهو نسخة من مسرحية زو آكنز Zoe Akins **مجد الصباح**)، و**الجنس الهارب من العدالة** (المقتبس من مسرحية تنيسي وليامز **هبوط أورفيوس**)، و**مشهد من على الجسر** (عن مسرحية آرثر ميلر)، و**رحلة نهار طويلة إلى الليل** (عن مسرحية يوجين أونيل)، و**طائر النورس** (عن مسرحية أنطون تشيكوف)، و**جواد** (عن مسرحية بيتر شافر)، و**الساحر** (النسخة السينمائية من مسرحية برودواي الغنائية الموسيقية).

وقد أخرج لومِت أول أفلامه، وهو **١٢ رجلاً غاضبون**، عام ١٩٥٧، وأحدث أفلامه، وهو **قبل أن يعرف الشيطان أنك ميت**، عام ٢٠٠٧. من الواضح أنه أحد أصحاب أطول المسيرات المهنية في تاريخ السينما.

وهذا ملخص لمفهوم لومِت عن صنع الأفلام كما عبر عنه في كتاب **صنع الأفلام**:

١- يوافق لومِت – الذي تعلم من العمل في المسرح أن كلمات كاتب المسرحية تعادل كتاباً مقدساً – مع دمتريك على أولوية السيناريو. لكن لومِت لا يخبر الكاتب أبداً أن السيناريو الذي كتبه يحتاج إلى عمل، وهو بدلاً من ذلك يسأل الكاتب: «عمّ تدور القصة؟ ما الذي رأيته؟ ماذا

---

(١) للاطلاع على نظرة عامة إلى مسيرة لومِت الفنية، انظر فرانك كننغام، **سيدني لومِت: الرؤيا الفيلمية والأدبية**.

Frank R. Cunningham, *Sidney Lumet: Film and Literary Vision* (Lexington University Press of Kentucky, 1991).

كان مقصدك؟»[١] وهو في النقاش مع الكاتب كثيراً ما يجد أن مقصداً آخر سيظهر، ما يمكنه من تحقيق ذلك المقصد على الشاشة. وبرغم أن على المخرج أن يحقق مقاصد الكاتب، لا بد أن يكون الكاتب عديم الأنانية إلى حد يكفي لقبول طلب المخرج قطع مشهد ما بسبب إما أنه زائد أو أنه يعوق تدفق الحكاية. احترم الكتّاب ولكن لا تطلب منهم مشاهدة النتائج الأولية. فإذا كان السيناريو قد تغير، قد تضطر للتعامل مع كاتب غاضب أو محبط.

٢- لومِت مثل هتشكوك لديه رؤيا عن كيف يجب أن يبدو الفيلم قبل أن يبدأ التصوير. عند القراءة الأولى للسيناريو، يقرر ترتيب الجلوس، وذلك كي يحدث التفاعل الصحيح بين الممثلين.

٣- وهو مثل دمتريك يقر أنه صنع بعض الأفلام بدافع الحب وبعضها من أجل المال. وهذه هي الفلسفة الوحيدة التي يمكن أن يتبناها مخرج عامل أو في الواقع ممثل عامل.

٤ – ينصح لومِت من يطمح لأن يكون مخرجاً ويُعطى فرصة الوقوف خلف آلة التصوير أن يفعل ذلك دون أي تردد.

٥- يعتقد لومِت، مثل دمتريك، أنه يجب أن يتحكم المخرج تحكماً تاماً بالفيلم. وفي حين أن فني المونتاج أساسي، يجب عليه أن يخدم الفيلم ، حتى لو كان فني المونتاج (مثل ديدي ألن الاستثنائية) صاحب أسلوب خاص به، فإن ذلك الأسلوب يجب أن يخدم الفيلم، وحتى ألن تعترف بذلك.

٦- وبالنسبة لاتخاذ قرار حول أي اللقطات يجب طبعها، يعترف لومِت أن هذا شيء فطري. ومن الممكن أن تكون اللقطة الأولى. لكن إذا طلب الممثل لقطة ثانية، وافق على ذلك. وإذا كان لديك شك حول أية لقطة يجب أن تستخدمها، انتظر قليلاً قبل أن تقرر.

---

(١) سيدني لومِت، **صنع الأفلام**

Sidney Lumet, *Making Movies* (New York: Vintage Books, 1995), 29.

٧- مع أن لومِت تردد في السماح بالارتجال في فيلم **عصر يوم صيفي حار**، فقد وافق في النهاية، وهو يقر الآن أن ٦٠ بالمائة من الفيلم كان مرتجلاً.

٨- اختر مدير تصويرك بعناية، فبعض مديري التصوير لا يمكنهم إسباغ لمسة خفيفة على الأفلام التي تحتاجها ويعطونها بدلاً من ذلك مظهراً يتنافر مع الموضوع.

٩- بالنسبة لنظرية المبدع، يعتقد لومِت أنها تنطبق على مخرج مثل هتشكوك، الذي نادراً ما غامر خارج نوع معين من الأفلام (الجاسوسية، الرجل / المرأة الخطأ، المظهر الخادع للأشياء)، والذي استكشف أعماله استكشافاً شاملاً. ويقول لومِت إن الفيلم هو نتيجة جهد مشترك، يتطلب ما يناسبه من سيناريو وممثلين ومدير تصوير ومدير فني وفني مونتاج. أما المخرج الذي صنع سلسلة واسعة النطاق من الأفلام فلا يمكن حشره في فئة ضيقة. ما هو فيلم سيدني لومِت؟ هل هو **١٢ رجلاً غاضبون** أو **رحلة نهار طويلة إلى الليل** أو **شبكة تلفزيونية** (١٩٧٦) أو **جواد** (١٩٧٧)؟ أو مجموع أفلامه كلها؟

١٠- يدرك لومِت أيضاً ما يمكن أن تحققه العدسات، ويميز بين **عدسة واسعة الزاوية** وعدسة طويلة (٩مم إلى ٢٤مم) توفر عمقاً ميدانياً أكبر، والتي تتميز عن العدسة الأطول (٥٠ مم) التي تقرّب الموضوع من المُشاهد.

١١- تذكر أن الصوت قد تغير عبر السنوات. فأجهزة الهاتف لا ترن بالصوت العالي نفسه كما كانت في العقدين الخامس والسادس من القرن العشرين. والطباعة على لوحة مفاتيح حاسوب تعطي صوتاً مختلفاً اختلافاً كلياً عما كان يصدر عن مفاتيح الآلة الكاتبة.

١٢- ختاماً، تعلّم التعامل مع الاستوديوهات. قاتل من أجل الفيلم. لاتهتم إلاّ بصنع الأفلام، وهذا هو عنوان كتاب لومِت.

ديفيد ماميت (عن إخراج الفيلم)

مع أن شهرة ماميت الأساسية تنبع من كونه كاتباً مسرحياً (على سبيل المثال مسرحيات **الجاموس الأمريكي**، و**غلنغاري غلن روس** *Glengrry Glen Ross* الحائزة على جائزة بوليتزر، و**أسرع المحراث** و**أوليانا** *Oleanna*) فهو أيضاً كاتب سيناريو يحظى بالاحترام، وهو المسؤول عن **غلنغاري غلن روس** (١٩٩٢) و**أوليانا** (١٩٩٤) و**الجاموس الأمريكي** (١٩٩٦) و**هزّ الكلب**، و**فتى عائلة وينسلو** (١٩٩٩)، وغيرها. كما أنه كتب عدة كتب عن السينما تنتقد انتقاداً شديداً مدخل هوليوود إلى صناعة الأفلام. وفي كتابه **بلدة الادعاء** (١٩٩٦) يعتبر معظم الأفلام قمامة. وهو صريح أيضاً في كتابه **عن إخراج الفيلم** (١٩٩١)، المبني على سلسلة من المحاضرات التي ألقاها في جامعة كولومبيا عام ١٩٨٧، والتي اعتبر فيها أن كليات الأفلام والدراما مضيعة للوقت وحذر الطلاب من أن من المحتمل أن يصبحوا سطحيين مثل المنتَج الاعتيادي الذي تصنعه الاستوديوهات، إذا باعوا أرواحهم لصناعة السينما. وبما أن هم ماميت الوحيد كان مصارحة الطلاب بالحقيقة، فهو لم يُخْفِ شكوكه حول كليات الأفلام، رغم أن جامعة كولومبيا تقدم شهادتين في دراسة الأفلام على مستوى البكالوريوس والدراسات العليا.

وهذه هي النقاط الرئيسية في محاضراته:

١- يجب على الطلاب التوقف عن التفكير بالأفلام تفكيراً تجريدياً. قبل أن تبدأ عملية الإخراج، عليهم أن يعثروا على «الهدف الشامل»: هدف الممثل، الغاية التي يسعى الممثل إليها. ويجب أن يكون الهدف محدداً إلى درجة أنه لا يمكن تقليصه، وأنه يطغى على كل الأهداف الأخرى.

٢- «مهمة مخرج الفيلم هي أن **يحكي القصة من خلال وضع صور غير مُصَرَّفة مقابل بعضها البعض**»[(١)]. واستعمال عبارة «**غير مُصَرَّفة**»

---

(١) ديفيد ماميت، **عن إخراج الفيلم**

David Mamet, *On Directing Film* (New York: Vintage Books, 1991), 60.

غريب هنا. **فالتصريف** هو إحداث تغيير في شكل الكلمة يؤدي إلى تغيير في المعنى. فإضافة **ان** إلى **سيارة** تجعلها مثنى، وإضافة **ياء** في بداية فعل حدث تحوله من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر. وما يعنيه ماميت بعبارة "**غير مُصَرَّفة**" هو أن الفيلم هو تعاقب للصور التي تتكشف في الزمن الحاضر، وهو الزمن الوحيد الذي يعرفه الفيلم. ويمكن للفيلم أن يحتوي على حالات متعددة من استرجاع الماضي التي قد لا تكون حتى متسلسلة زمنياً، كما هي الحال في **المواطن كين**، ولكن زمن الفيلم ليس زمن حالات استرجاع الماضي، وإنما هو الدقائق المائة والعشرون المطلوبة لحكاية قصة تشارلز فوستر كين Charles Foster Kane. واهتمام المشاهدين الرئيسي ينصب على ما سيكون الحدث التالي وليس على السَنَة التي يجري فيها مشهد معين بالتحديد. وبالتدريج إما سيتوضح ذلك أو سيتم تجاهله لأنه لا يعتبر جوهرياً.

٣- ابن فيلمك بناء منطقياً. ب يأتي بعد أ، إما لأن ب يلي أ في الحدوث أو لأن أ سبب حدوث ب. وإذا طرحتَ مشكلة، سيتوقع المشاهدون حلاً لها. ويجب أن يتذكر الطلاب أن ماميت بالرغم من كل استخداماته اللغوية البذيئة بدأ في المسرح، حيث تعلّم فن بناء الحبكة. وحتى في السيناريوهات التي كتبها يستخدم النموذج الكلاسيكي (وضع – تعقيد – حل). وإعداده مسرحية تيرنس راتيغان Terence Rattigan **فتى عائلة وينسلو** للشاشة وإخراجه للفيلم يلتزمان بالصيغة نفسها: وضع (اتهام باطل)، تعقيد (ردود فعل شعبية مختلطة)، حل (تبرئة). وفي وابل آخر من النقد الموجّه لهوليوود بعنوان **بامبي في مواجهة غودزيلا: حول طبيعة العمل السينمائي وغرضه وممارسته**[١]، ينتقي ماميت فيلم **السيدة إيف (حواء)** كمفهومه عن الفيلم الكامل الأوصاف، الذي يقسمه إلى ثلاثة

(١) ديفيد ماميت، **بامبي في مواجهة غودزيلا**

David Mamet, *Bambi vs. Godzilla* (New York: Random House, 2007).

(**حواء**) كمفهومه عن الفيلم الكامل الأوصاف، الذي يقسمه إلى ثلاثة فصول: المال (امرأة تمتهن الغش في لعب الورق تخطط للإيقاع بعالِم برمائيات، ولكنها تغرم به)، والانتقام (ينبذها العلِم بعد أن يعلم ماضيها، ولكي تستعيده تتنكر بصورة سيدة إنجليزية ذات لقب، فيتزوجها العالِم، ولكنها في شهر العسل تعذّبه بقائمة عشاقها السابقين، ما يدفعه لأن يسعى لطلاقها)، والمصالحة (تتخلى لاعبة الورق عن تنكرها وتعود إلى شخصيتها السابقة وتسترد العالِم الذي أصبح الآن أكثر صبراً على النساء ذوات الماضي الملوَن).

٤-ليكن اعتمادك على السرد أقل وعلى الصورة أكثر، وهذه نصيحة مستغربة من كاتب مسرحي، ولكن ليس من كاتب سيناريوهات. في الفيلم، «الحوار هو النثرات التي توضع فوق كوب الآيسكريم»(١). من الممكن أن يحسّن الحوار الجيد الفيلم، لكن احكِ القصة من خلال الصور، كلما كان ذلك ممكناً. بل إن ماميت ينصح الطلاب أن يفكروا بالفيلم الذي يصنعونه كفيلم صامت، وأن يركّزوا على اللقطات أكثر من التركيز على اللغة. إذا كان المشهد ينطوي على صدم سيارة لأحد المشاة، لا توقف هذا الشخص في منتصف الشارع حين حدوث الحادث. صوِّر الشخص وهو يعبر الشارع، وأتبعه بلقطة لشخص يراقب ذلك، وبعد ذلك لقطة للسائق مع لقطة مقربة لقدمه على الكابح، ثم لقطة لساق أحد الأشخاص تحت السيارة. إن ماميت يوضح بتفصيل المفهوم الكلاسيكي للمونتاج، كما صاغه بدوفكين Pudovkin وأيزنشتاين، وهو بالتحديد عملية تجزئة الحدث إلى مكوناته.

٥- يؤمن ماميت، مثل وايلدر، أن تَعَلُّم الإخراج ممكن: «الإخراج هو مجرد مهارة فنية. ضع قائمة لقطاتك»(٢).

(١) ماميت، **عن إخراج الفيلم**، ص ٧١.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٧.

مع أن وايلدر ودمتريك ولومت وماميت يتناولون الإخراج من زوايا مختلفة، فجميعهم يتفقون على الأهمية القصوى للسيناريو ولطريقة بنائه. وفي كتاب **فن الشعر**، يعتبر أرسطو أن الحبكة هي أهم جزء من المسرحية، ولو وجد الفيلم في زمنه لقال الشيء نفسه عن السيناريو. وما يؤيده المخرجون الأربعة جميعاً هو في الحقيقة البنية الكلاسيكية المتمثلة في: البداية – الوسط – النهاية.

الفصل الثامن

الفيلم والأدب

فكِّر بالجملة الافتتاحية لرواية توماس هاردي Thomas Hardy الكلاسيكية **عودة ابن البلد**: «كان عصر أحد أيام السبت يقترب من وقت الشفق، والبقعة الشاسعة من البرية المفتوحة المعروفة باسم مرج إغدون Egdon Heath تظلّل نفسها بازدياد لحظة بعد لحظة». يمكن لصانع أفلام مصمم على نقل رواية هاردي إلى الشاشة أن يجعل الجملة عنواناً افتتاحياً. وسيكون استعمال الصوت المرافق مدخلاً أوسع مخيلة، مع جعل العنوان الافتتاحي يُعْرَض فوق صورة المرج عند الشفق. لكن تبقى مشكلتان: كيف يمكن لصورة أن تخبرنا أن الوقت هو عصر يوم سبت، وأن اللون البني يطغى بشكل متزايد على مرج إغدون مع اقتراب وقت الشفق؟ المشكلة الثانية سهلة: استخدم الاستبدال التدريجي لتبيّن ظلال اللون البني المتغيرة. أما «عصر يوم سبت»، فهذه مسألة أخرى. ولكن هل اليوم والوقت جوهريان؟ وإذا كانا مهمين، ألا يمكن إدخالهما في السيناريو بطريقة أخرى – ربما من خلال الحوار؟

إننا نتناول الكلمة المكتوبة بطريقة مختلفة عن تناولنا للصورة. ونحن نستمتع بلغة هاردي، ونستحضر صورتنا الخاصة بنا لمرج إغدون. ولكن ماذا عن المشاهدين الذين لم يقرؤوا الرواية قط؟ ليس من المحتمل أن يقدّروا إخلاص صانع الفيلم للأصل. ولِمَ نطلب منهم ذلك؟ فهم لم يأتوا لمشاهدة رواية هاردي **عودة ابن البلد** بل تصوير أحد الأشخاص لها.

كتب رولان بارت Roland Barthes في كتابه *S/Z* أن «هدف... الأدب... هو وقف القارئ عن أن يكون مستهلكاً، وجعله منتِجاً للنص»[(١)]. وهذا أحد معتقدات نقد استجابة القارئ، وهو مدخل اكتسب شعبية في العقد الثامن من القرن العشرين. وفرضية هذا النقد الرئيسية هي أن النص ليس مفعولاً به بل فاعلاً، ليس سلبياً بل فعالاً، وأن القارئ فاعل، وليس متلقياً. فالقارئ (أو القارئة) يصبح داخلاً في النص إلى حد أن يكاد أن يكون شريكاً في التأليف، يولِّد النص ويستجيب له، بل ربما يكمل ما يترك بدون قول ويوضح ما يكون ملتبساً. والقارئ المثالي هو قارئ نشط يدخل النص بالنسبة له إلى الوجود أثناء قراءته. فالقارئ يُفَعِّل النص، الذي بدوره يؤثر في القارئ. افترض أن أحدهم سألك عما تفعل بينما كنت تقرأ. إن ستانلي فيش Stanley Fish يأمل أن تجيبه: «إنني أقرأ»، وبذلك توحي أن القراءة هي... **شيء تفعله**[(٢)]. تبدأ رواية جين أوستن **كبرياء وتحيز** بواحدة من أشهر الجمل في الأدب القصصي: «من الحقائق التي يقر بها الجميع أنه لا بد أن يكون الرجل العازب الذي يمتلك ثروة جيدة بحاجة إلى زوجة». وفي السينما يمكن أن تصبح الجملة عنواناً افتتاحياً أو يقرأها صوت مرافق، ومع ذلك، فهي لم تُستَخْدَم في أي من النسختين السينمائيتين الموزعتين في ١٩٤٠ و٢٠٠٥. لكن القارئ المنجذب انجذاباً نشطاً قد يتوقف برهة بعد الجملة الافتتاحية، شاعراً أن المؤلفة تتكلم كمرجع عن عالم مألوف لها. كما قد يستبين القارئ لهجة لعوبة في صوت المؤلفة، كما لو أن أوستن تجد هذا المجتمع مضحكاً. ولا يستطيع الفيلم أن يفعل ما تفعله الرواية أو القصة القصيرة، والعكس صحيح. لكن مع ذلك يمكننا أن نطبّق على الفيلم المعايير نفسها التي

---

(١) رولان بارت، *S/Z*، ترجمة رتشارد ميللر.

Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1974), 4.

(٢) ستانلي فيش، **هل يوجد كتاب مقرر لهذا الفصل؟ مرجعية الجماعات المفسِّرة**.

Stanley Fish, *Is There a Text in This Cause? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge: Harvard University Press, 1980), 22.

نستخدمها في تحليل عمل أدبي (الشكل، الإيقاع، الصور، استخدام الرمز). بالطبع قد تكون المعايير هي نفسها، لكن المنهج مختلف. فإيقاع الفيلم يحدد بالطريقة التي يجري مونتاجه فيها، وليس من خلال تناوب المقاطع المشددة النبرة وغير المشددة(*)، كما في الشعر، أو من خلال تعاقب السرد والوصف، كما في الأدب القصصي، أو من خلال تقدم الحدث عبر الحوار، كما في المسرحية.

والشكل في الفيلم مستقى جزئياً من الأدب وجزئياً من الفنون المرئية. و**الأدب** يعني ضمناً شيئاً مكتوباً، وبالتالي فالسيناريو قد يكون «أدباً» بالمعنى الأساسي جداً، لأنه نص مكتوب، ولكن نادراً ما يكون أدباً بمعنى كونه عملاً أدبياً كلاسيكياً. ومن جهة أخرى، قد يكون أحد الأفلام عملاً من أعمال الفن السينمائي، لكن سيناريو ذلك الفيلم لا يمكن أن يُعتبر عملاً أدبياً. وفي الواقع، مع أن السيناريوهات المنشورة التي كتبها إنغمار برغمان وهارولد بنتر وودي ألن قد تشبه الأدب في قراءتها (أو على الأقل تشبه المسرحيات)، فهي ليست دائماً أدلّة للأفلام الحقيقية يمكن الاعتماد عليها. وفي سيناريو برغمان **عبر الزجاج، بشكل مظلم**، يجرح مارتن إصبعه الذي يبدأ بالنزف، وعند ذلك تبدأ زوجته كارِن بمصّ الدم من الجرح. وحسب الوصف الوارد في السيناريو: «تمصّ كارِن الدم، وتنظر إليه، وتمصّ مرة أخرى، ثم فجأة يملؤها الحماس». أما في الفيلم، فمارتن يجرح إصبعه، وتقبّلها كارِن. من المحتمل أن برغمان تصوّر المشهد بشكل مختلف حين كتبه. وحين أخرجه قرر أن يكون الجرح بسيطاً بدلاً من مصّ الدم، وبما أنه سبق أن بيّن سلوك كارِن الغريب، أدرك أن الوقت غير مناسب للكشف عن الانقسام في شخصية كارِن. ومن المحتمل أن يتضمن الفيلم مشاهد غير موجودة في السيناريو المنشور، وعادة يكون كذلك.

(*) هذا التناوب هو أساس الوزن في معظم الشعر المكتوب باللغة الإنجليزية، وهو بذلك يوازي التفعيلة في الشعر العربي. (المترجم)

السيناريو مثيل لنص الأوبرا المكتوب. وفي حين أن أعمال الأوبرا العظيمة قد تكون كثيرة، فلا توجد سوى قلة من النصوص الأوبرالية التي تستحق الدراسة كأعمال أدبية. وكما يحتاج نص الأوبرا إلى الموسيقى، يحتاج السيناريو إلى تصوير.

أساليب أدبية

السيناريو هو كما يعني المصطلح ضمناً **مسرحية**(*) – مسرحية مكتوبة للشاشة. ويمكن للفيلم أن يكون له كالمسرحية مقدمة وخاتمة. في الفيلم، قد تظهر المقدمة على شكل عنوان افتتاحي أو على شكل دراما ترافق قائمة الأسماء الرئيسية أو تسبقها. ومقاطع العنوان الافتتاحي وقائمة الأسماء وما يسبق تلك القائمة هي بالطبع خاصة بالفيلم، ومع ذلك فهي مقدمات – في إحدى الحالتين، مقدمة تدخل فيها الكلمة المكتوبة، وفي الحالة الأخرى، مقدمة تعتمد على الحدث المرئي.

كما أن الفيلم يشترك مع الأدب القصصي في أساليب معينة، مثل استرجاع الماضي، والقفز إلى المستقبل، ووجهة النظر.

استرجاع الماضي

في الملحمة القديمة، كان أسلوب الاسترجاع للماضي هو طريقة الشاعر في إدخال مادة ضمن حكايته لا يمكن إضافتها بأية وسيلة أخرى. ومن قبيل المثال، تبدأ **الأوديسة** بعد عشر سنوات من انتهاء حرب طروادة، ولذلك فإن هوميروس يصف مغامرات أوديسيوس (أوليس) بعد الحرب بتوفير مناسبة للبطل، هي في الواقع مأدبة، حيث يتمكن من أن يقصها. وفي **الإنياذة** يقلد فرجيل هوميروس بجعل أنياس Aeneas يلخص سنواته السبع في الخارج أثناء وجوده في مأدبة.

(*) بالإنجليزية screenplay التي تعني سيناريو مؤلفة من مقطعين يعنيان حرفياً «مسرحية شاشة». (المترجم)

وكان استرجاع الماضي ولا يزال أداة مفضلة لدى المؤلفين الذين يفضلون البدء في منتصف الحدث أو الذين يفضلون العمل من الحاضر والرجوع إلى الماضي. وفي الفيلم يؤدي استرجاع الماضي – الذي يمكن إدخاله باختفاء بطيء وظهور بطيء، أو استبدال تدريجي، أو ماسح، أو القطع السريع الذي يعتبر من صفات السينما المعاصرة – ثلاث وظائف أساسية، فهو يوفر معلومات لا تتوافر إلا به، أو يضع حادثاً من الماضي في صيغة درامية أثناء روايته، أو يشرح الرابط بين الماضي والحاضر حين لا يمكن لأي من الشخصيات أن يفعل ذلك.

النوع الأول من استرجاع الماضي هو الأكثر وضوحاً. على سبيل المثال: بدون مقاطع استرجاع الماضي في فيلم **آسف، الرقم خطأ** لا يمكننا أبداً معرفة السبب الذي جعل الزوج يخطط لقتل زوجته الثريّة. ومسرحية تنيسي وليامز **فجأة في الصيف الماضي** ذات الفصل الواحد تنتهي بمونولوج كاثرين هولي Catherine Holly عن موت ابن عمها سباستيان Sebastian، الذي التهم لحمه الصبيان الذين كان يراودهم عن أنفسهم وربما يفسدهم. وحين كان جوزيف مانكيويتز يخطط لصنع الفيلم في عام ١٩٥٩، قرر أن يرصّع مونولج كاثرين (إليزابيث تيلر Elizabeth Taylor) بلقطات لصبية يتوسلون إلى سباستيان للحصول على الطعام أثناء جلوسه في مطعم في الهواء الطلق، وللشواطئ التي كان سباستيان يتردد عليها، وكاثرين في مايوه أبيض يكشف جسمها جعلها سباستيان ترتديه لجلب الاهتمام. وهذا استرجاع للماضي شديد التعقيد. أحياناً يظهر وجه كاثرين وحتى فمها على يمين الإطار أثناء سردها التفاصيل الشنيعة لموت ابن عمها. وأثناء قيام كاثرين بهذا ، يظهر ما ترويه ظهوراً تدريجياً وراءها، ويظهر وجهها في عرض مزدوج مع الصورة.

ليست جميع أمثلة استرجاع الماضي ذكريات. وفيلم **العرّاب، الجزء الثاني** هو فيلم استرجاع للماضي، لكنه ليس فيلم ذكريات، فلا أحد يتذكر الماضي، إذ لا أحد يعرف ما يكفي عنه. والغرض من هذا الجزء الثاني من **العراب** هو دمج حياة فيتو كورليوني وابنه مايكل. وبما أن فيتو ميت حين يبدأ الفيلم فإن قصته تروى على شكل استرجاع للماضي. **العرّاب، الجزء الثاني** هو

إذن مثال على الاسترجاع غير الشخصي للماضي، الذي لا ينتج عن استغراق في ذكريات الماضي أو عن استنطاق أو تحقيق، بل هو دمج للماضي والحاضر تحت إشراف عقل مركزي يمكن تسميته صانع الفيلم الشامل المعرفة. وفيلم ستانلي دونن **اثنان للطريق** (١٩٦٧) هو مثال جيد عن الاسترجاع غير الشخصي للماضي، إذ تتخلل رحلة زوجين إلى أوروبا قطوع تصور حوادث من رحلاتهما السابقة. ولأن الماضي والحاضر منسوجان معاً بمهارة فائقة، فإننا لا نسأل أبداً عن الشخص الذي يتذكر، أكانت الزوجة (أودري هيبورن) أو الزوج (ألبرت فيني Albert Finney).

ومع أن حالات استرجاع الماضي التذكرية شائعة، فمن الممكن أن يكون حافزها ضعيفاً. أحياناً لا تكاد إحدى الشخصيات تتفوه بالكلمات: «يبدو وكأن البارحة هو اليوم الذي...»، حين يختفي الحاضر تدريجياً ويظهر الماضي تدريجياً ايضاً. وبعض أفضل حالات استرجاع الماضي من الذاكرة يسببها شيء معين. في فيلم **كيتي فويل** *Kitty Foyle* (١٩٤٠)، مثقلة كتب زجاجية فيها صورة فتاة على زلاجة هي المحفز لذكريات كيتي، وفي فيلم **أنشودة ببنس واحد**، تطلق أسطوانة فونوغراف ذكريات امرأة عن زواجها، وفي فيلم **القوة الوحشية**، تسبب صورة امرأة على تقويم أن يتذكر أربعة سجناء النساء في حياتهم.

كثيراً ما تكون استرجاعات الماضي قطوعاً سريعة. في فيلم **جبل بروكباك** (٢٠٠٥)، يخابر إنيس ديل مار Ennis Del Mar (هيث لدجر Heath Ledger) زوجة صديقه وعشيقه السابق جاك تويست Jack Twist (جيك غيلنهال Jake Gyllenhaal) بعد أن يعلم أن جيك ميت. وتقاطع رواية الزوجة عن موت زوجها لقطة استرجاعية تصور ما يبدو أنه حدث فعلاً، وهو أبشع جداً من روايتها.

القفز إلى المستقبل

من الأدوات التي اكتسبت شعبية بين صانعي الأفلام بدءاً من العقد السابع من القرن العشرين **القفز إلى المستقبل**، الذي يُعْرَض فيه جانب من حادث ما قبل حدوثه. والقفز إلى المستقبل هو من الأقرباء البعيدي القرابة

للتلميح إلى المستقبل، وهو أداة أدبية فيه حادثة معينة تنذر أو تبشر بحادثة أخرى، أو تعطي إشارة ما إلى حادث سيحدث قبل حدوثه الفعلي. والسَلَف الحقيقي للقفز إلى المستقبل هو **التوقع** *prolepsis*، وهو أسلوب بلاغي يتوقع فيه المتكلم اعتراضاً حتى قبل أن يبديه أحد ويجيب عليه.

وبسبب قوة أدوات التوقع التنبئية القوية، يمكن أن تكون درامية تماماً. في فيلم جورج ستيفنس **أعظم قصة رويت على الإطلاق** (١٩٦٥)، بعد أن يسلّم بونتيوس بيلات يسوع المسيح لكي يُصلَب، يُسْمَع صوت من خارج آلة التصوير وهو يقول، «وقد عانى تحت حكم بونتيوس بيلات». وهي لحظة آسرة في الفيلم: فهذا وصف لحدث تاريخي باستشهاد من «عقيدة الحواريين»، التي لم تكن قد كُتبت بعد. وفي كثير من الأحيان يحتوي العنوان الرئيسي للفيلم على تلميح للمستقبل. أثناء ظهور قائمة الأسماء في فيلم **المخرّب**، ينتقل ظل المخرّب من يمين الإطار إلى مركزه. وفي فيلم **تعويض مزدوج**، يستعمل بيلي وايلدر الأسلوب نفسه الذي يكون فيه الشخص المظلّل على عكازين، ما ينبئ بمحاولة بائع بوليصات التأمين انتحال شخصية الرجل الذي قتله والذي كان يستعمل عكازين بسبب كون رجله مكسورة.

أحياناً ما يبدو أنه قفز إلى الأمام ليس كذلك. فأثناء مجرى قصة فيلم **إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك؟** (١٩٦٩)، يتحدث الراوية (مايكل سارازين Michael Sarrazin) إلى آلة التصوير مباشرة، أم هل هو يتحدث إلى شخص لا نراه؟ في النهاية، نكتشف أنه يتحدث إلى قاضٍ ليشرح له السبب في أنه أطلق الرصاص على غلوريا Gloria (جين فوندا) بناء على طلبها. والقفزات إلى المستقبل في **يقتلون الجياد** تنجح لأنها من وجهة نظر المشاهدين تقع في المستقبل، لكنها من وجهة نظر الراوية هي جزء من الماضي. ولدى الاستعادة، يتضح أن الفيلم بأكمله هو استرجاع للماضي يروى للقاضي.

ويمكن أن يكون لإحدى اللقطات تأثير القفز إلى المستقبل مع أنها في الوقع تعليق على حادثة مضت. فبعد منتصف فيلم **قصة أديل هـ.** (١٩٧٥)، يُدْخِل فرانسوا تروفو لقطة لأديل في جزيرة غويرنسي Guernsey وهي واثقة

من نفسها ثقة مجيدة أثناء استعدادها للإبحار إلى هاليفاكس لاسترجاع عواطف الملازم بنسون Pinson. ويتميز صوتها بالثقة نفسها: «هذا الشيء الذي لا يصدق – أن شابة ستسير فوق البحر، من العالم القديم إلى العالم الجديد للالتحاق بحبيبها – هذا شيء سأحققه». من الواضح أن أديل هذه مختلفة عن التي عرفناها من قبل، باعتبار أن الفيلم يبدأ بوصولها في هاليفاكس. واللقطة موضوعة كمؤشر يدل على نهاية بحث أديل غير المثمر وبداية انحدارها إلى الجنون. لو أن اللقطة ظهرت في البداية، لكانت مجرد مقدمة. ولأنها ظهرت في المكان المشار إليه، فهي تتمتع بقوة السخرية الدرامية: فأديل قامت برحلة من العالم القديم إلى العالم الجديد، لكنها كانت أيضاً رحلة من الهوس إلى انحطاطها الذي جلبته على نفسها. وفي نهاية الفيلم، يكرر تروفو اللقطة، وهذه المرة تكون ألوانها مستنزفة وتبدو كصورة فوتوغرافية قديمة. ورحلة أديل الآن هي مجرد ذكرى من الذكريات.

وجهة النظر

مثل العمل الأدبي، يمكن أن يُروى الفيلم بضمير المتكلم أو بضمير الغائب. ونادر جداً هو الفيلم الذي يستخدم ضمير المتكلم ويحكيه شخص يستعمل ضمير «أنا» يبدأ الحديث منذ البداية ويستمر حتى النهاية تماماً، كما يفعل بيب Pip في رواية ديكنز Dickens **توقعات كبيرة** وروكنتان في رواية جان بول سارتر **الغثيان**. ما يحدث في الفيلم عادة هو أن ضمير «أنا» يُسْمَع في البداية وربما بشكل متقطع بعد ذلك. وقد يبدو الفيلم شبه الوثائقي استثناء، باعتبار أن من الممكن له استعمال ضمير المتكلم بصورة متواصلة، لكن الراوية ليس شخصية، بل هو صوت بلا جسد. وحين يتدخل الصوت بين فترة وأخرى، فإنه يقوم بوظيفة مشابهة للاختفاء التدريجي، أي إنه يقسم الفيلم إلى كتل سردية.

يحدث شيء مماثل في فيلم **أيام الراديو**، الذي يرويه شخص بالغ لا يظهر على الشاشة إلا وهو طفل. وإذا كان **أيام الراديو** يتمتع بصفة أدبية بارزة ويبدو وكأنه قصة قصيرة مصوّرة، فذلك لأن الرواية بضمير المتكلم تجلب الانتباه

لنفسها بصفتها حكاية. وتواجه الرواية بضمير المتكلم مشكلة مصداقية إذا روى المتكلم شيئاً لم يكن بإمكانه الاطلاع عليه. وعلى الرغم من أن **أيام الراديو** فيلم ممتاز، فحتى وودي ألن واجه مشكلة تفسير كيف يمكن لصبي في المدرسة الابتدائية أن يعرف ما يعرفه.

ولا يحتاج الفيلم لسرد باستعمال ضمير «أنا» كي يحقق مؤثر ضمير المتكلم، إذ يمكن للفيلم أن يستخدم آلة تصوير ذاتية، تقوم بوظيفة إحدى الشخصيات بحيث أننا ندرك وجود «أنا» و«عين»(*). وفي أفلام الضرب والطعن بالسكاكين، حين تنظر آلة التصوير من الخارج إلى الداخل عبر إحدى النوافذ، فهي في الوقت نفسه «أنا» (المفترس) و«عين» (عين الافتراس التي تصبح حين توسيعها عيننا نحن).

والصوت يمكن أن يكون ذاتياً أيضاً، فحين تسمع إحدى الشخصيات شيئاً، يصبح «أنا» يخبرنا «نحن» ما يفكر به أو يسمعه. في فيلم **عربة اسمها الرغبة**، تسمع بلانش صوت طلقة مسدس لا يستطيع سماعها أحد غيرها. وهي تربط الصوت بشيء لا يمكنها أن تمحيه من ذاكرتها، وهو انتحار زوجها. و**نحن** نسمع الطلقة لأنه أتيح لنا الاطلاع على شعورها.

ومن الضروري أن نتذكر أن السرد بالصوت المرافق لا يعني بالضرورة فيلماً مروياً بضمير المتكلم. وبما أن الصوت يذهب ويعود، يمكننا حتى أن ننسى وجود الراوية. ففي الفيلم، يوجد إما سرد بضمير المتكلم، أو بدلاً منه آلة تصوير ذاتية وصوت ذاتي. لكن السرد بضميرالغائب في الأفلام يحتاج إلى آلة تصوير شاملة المعرفة، مشابهة للراوية الشامل المعرفة في الأدب.

الراوية الشامل المعرفة. في الأدب القصصي، يستعمل **الراوية الشامل المعرفة** بضمير غائب في روايته للقصة، ويتحرك من مكان إلى مكان ومن زمن إلى زمن ومن شخصية إلى شخصية، كاشفاً تفاصيل ومخفياً تفاصيل

(*) كلمتا I (أنا) و eye (عين) لهما اللفظ نفسه. (المترجم)

أخرى كما يشاء[١]. والمعادل السينمائي، وهو آلة التصوير الشاملة المعرفة، تُشاهَد على أفضل وجه في الأفلام ذات الحبكات المتعددة التي تتنقل في الزمن إلى الأمام وإلى الخلف. وحين تكون آلة التصوير شاملة المعرفة فهي تتصرف إلى حد كبير مثل المؤلف الشامل المعرفة. آلة التصوير في فيلم **ناشفيل** شاملة المعرفة. فهي تترك حادثة على الطريق العام وتنتقل إلى مستشفى لتنظر إلى مغنٍّ يغني الأغاني الريفية وهو يستعيد عافيته بعد انهيار عصبي. وهي تترك بيتاً خاصاً وتنتقل إلى حانة محلية، وتترك نادياً ليلياً لتنتقل إلى حافلة يسمح فيها بالتدخين، وتترك كنيسة لتنتقل إلى «مقبرة» سيارات[*].

ويمكن للرواة ذوي المعرفة الشاملة أن يصدروا حكماً حول ما يرونه، أو أن يمتنعوا عن إصدار حكم. وهذا صحيح أيضاً عن آلة التصوير لأن شمول المعرفة لا يعني الحياد. في فيلم **يوم الجرادة** يجلس هومر سمبسون Homer Simpson (دونالد سذرلاند Donald Sutherland) في الباحة الخلفية من بيته في هوليوود. تسقط برتقالة من غصن يرافقها صوت ثمرة ناضجة. وفي الباحة فوقه تنظر امرأة إلى هذا المشهد من الهدوء الشبيه بهدوء العالم الآخر. وجهها يتصف بالنضج المفرط الذي تتصف به الثمار المتعفنة. لم تقل آلة التصوير شيئاً، لكنها بالانتقال من هومر إلى المرأة تبدي تعليقها الخاص عن علاقة هوليوود مع الأشخاص الذين يتشمسون في وهج صيفها الأبدي والذين يتفسخون فيه.

وبدلاً من التنقل جيئة وذهاباً بين الشخصيات، يمكن للمؤلفين اختيار إحداها وجعلها «مركز الشعور»، حسب تعبير هنري جيمس. في الفيلم، تنجح طريقة «العاكس» نجاحاً جيداً حين يتضمن السيناريو شخصية واقعة في شرك تخيلاتها أو

---

(١) المصطلحات المستخدمة في باقي هذا الفصل مأخوذة من كتاب وين بوث، **علم بيان الأدب القصصي**.

Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961.

(*) موقع تجميع السيارات العاجزة عن العمل. (المترجم)

هي ضحية للعصاب الذي تعاني منه. في **عطلة نهاية الأسبوع الضائعة**، يأخذنا بيلي وايلدر إلى وعي دون Don (راي ميلاند) المدمن على الكحول. ونحن نشارك دون في تجاربه حتى حين يكون تصويرها موضوعياً، كما هي الحال في كثير من الأحيان. في بدايات الفيلم، يحضر دون أداء لأوبرا فردي **لا ترافياتا**، ويشعر بحافز ملح لأن يشرب أثناء «أغنية الشرب» في الفصل الأول. يقطع وايلدر من دون إلى المسرح حيث تشرب فيوليتا وألفريدو كل منهما نخب الآخر، ثم يعود إلى دون. إلى هنا آلة التصوير موضوعية: ما يراه دون على خشبة المسرح هو ما يراه كل شخص آخر من الجمهور. لكن ليس كل شخص آخر من الجمهور مدمن مسكرات، لذلك يتيح وايلدر لآلة التصوير أن تصبح ذاتية عند هذه النقطة، حين يرى دون صورة مركبة فوق صورة المسرح تظهر فيها غرفة المعاطف التي ترك فيها معطفه الواقي من المطر، وفي أحد جيوبه زجاجة. لذلك نفهم بوضوح رغبته القوية والتأثير الذي أحدثته «أغنية الشرب» فيه.

المؤلف الضمني. في كتاب **علم بيان الأدب القصصي**، يصف وين بوث Wayne C. Booth نوعاً من الأدب القصصي مكتوباً على نحو لا شخصي إلى حد أنه يبدو بلا مؤلِّف. في قصة إرنست همنغواي القصيرة «القتلة»، يبدو أن المؤلف ألغى نفسه الفعلية وابتدع نفساً أخرى تعمل وسيطاً بين إرنست همنغواي والقصة التي تحمل اسمه. كذلك يستطيع صانعو الأفلام أن يكبتوا مشاعرهم الشخصية لمنعها من التدخل بالفيلم. ففي كثير من الأحيان، ينتج عن **نفس المؤلّف الثانية**، أو مدخل المؤلف الضمني، فيلم لا شخصي لأن هذا المدخل لا يشجع على التدخل العاطفي وبصورة عامة لا يصل إلى مستوى عال من الحدة العاطفية. **باري ليندون** فيلم من هذا النوع. فأولاً هو عمل ستانلي كوبريك وليس عمل مؤلف الرواية وليام ميكبيس ثاكاري William Makepeace Thackery، ولم يكتف كوبريك بإنتاجه وإخراجه، بل كتب السيناريو أيضاً. ويبقى كوبريك مبتعداً عن شخصياته، لكنه لا ينأى بنفسه عنها. فمدخل المؤلف الضمني ليس تجنباً عاطفياً. وكوبريك أكثر اهتماماً بشخصياته كتجسيد لعصرهم من الاهتمام بهم ككائنات بشرية.



ضوء الشموع المشهور في فيلم **باري ليندون**.
صُوِّرَت جميع مَشاهد الشموع بعدسة زيس Zeiss خاصة وبنور طبيعي كلياً.

إعداد رواية ثاكاري **باري ليندون** للشاشة تطلب من كوبريك أن يعمل مع رواية كتبت في القرن التاسع عشر لكن أحداثها تجري في القرن السابق. لهذا السبب لا بد أن تكون النغمة فيكتورية والجو جو الكلاسيكية المحدثة. وقد حقق كوبريك بيئة من القرن الثامن عشر بتأطير المَشاهد بأسلوب لوحات تلك الحقبة – واتو وديز وغينزبورو Watteau, Dayes, and Gainsborough – وبمزاوجتها مع مختارات من باخ وهاندل وفيفالدي وموزارت. كما أعاد تكوين نغمة فيكتورية باستخدام راوية من خارج آلة التصوير صوته مُتَعالٍ على نحو مناسب.

مشاهدة **باري ليندون** تشبه مشاهدة لوحة. فاللوحة العظيمة تجذب المُشاهد إليها، ولكن حين يصبح المُشاهد وجهاً لوجه معها، فإنه بدافع فطري يخطو إلى الوراء ليراها من مسافة كافية. ويستخدم كوبريك الأسلوب نفسه. فهو يبدأ بلقطة مقرّبة ثم يبتعد ببطء. وفيلم **باري ليندون** شبيه بجولة في متاحف العالم الكبرى. ووهج نور الشموع ليس السديم الدخاني المعهود في معظم الأفلام، فالعدسات المبتدعة خصيصاً لهذا الغرض تعطي نور الشموع في **باري ليندون** مظهر الذهب المذاب. ويندفع النور كالطوفان من نافذة ليس على شكل مخروطات أنيقة من الأنوار المسلَّطة بل على شكل تدفق مفاجئ من الفضة.

ولإنجاز جمال من هذا القبيل، اضطر كوبريك إلى التضحية بقدر معين من العاطفة. هناك أفلام تبدو نابعة من قلب صانعها، وكأنه يتماهى مع المادة بطريقة تجعلنا نشعر بمشاركة مماثلة. وصحيح أن هذا الشعور شعور ذاتي. لكن يجب أن نتمكن من النظر إلى فيلم ونقول: «إن صانع الفيلم يشعر شعوراً قوياً حول هذا المشروع بحيث أن النتيجة تبدو شخصية، بل وحتى نابعة من السيرة الذاتية». وضمن مجموعة أعمال هتشكوك، تبدو أفلام مثل **الحبل** و**نوبة ذعر** كما لو أن آلة التصوير هي التي ابتدعتها. وتتميز أفلام أخرى مثل **سيئ السمعة** و**النافذة الخلفية** و**الدوامة** – وحتى **سايكو** – بتعاطف خاص مع الوضع الإنساني لا يمكن كشفه إلا بعد إزالة القشرة الخارجية.

النقل إلى السينما (الفيلم المأخوذ من مصادر أخرى)

يصبح التمييز بين الفيلم والأدب ضبابياً بشكل خاص حين يكون الفيلم مأخوذاً من رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية. وهذا النقل إلى السينما يثير أكبر قدر من الانتقاد لأن العمل الأصلي يصبح المقياس الذي تقارَن النسخة الفيلمية به، ومن هنا التهمة المكررة في كثير من الأحيان، «حسن، لم يكن هذا هو الكتاب [أو المسرحية]». ولا يوجد سوى جواب واحد على هذه التهمة: لم يكن ذلك هو القصد. فالنقل إلى فيلم هو نسخة، وليس **النسخة**. بل إن رواية أو مسرحية ما يمكن أن تلهِم عدة نسخ فيلمية. أي من أفلام **شبح الأوبرا** هو **النسخة** [المرجعية] من رواية غاستو لورو Gaston Leroux **شبح الأوبرا**، هل هي نسخة عام ١٩٢٥؟ أم نسخة عام ١٩٤٣؟ أم نسخة عام ١٩٦٢؟ ومقارنة جورج بلوستون George Bluestone بين لوحة مرسومة تصور حدثاً تاريخياً والحدث نفسه لها صلة بموضوعنا: فالنقل إلى السينما «يصبح **شيئاً** مختلفاً بالمعنى نفسه الذي تصبح فيه لوحة تاريخية مختلفة عن الحدث التاريخي الذي توضحه»[1].

(١) جورج بلوستون، **روايات تحولت إلى أفلام**.

George Bluestone, *Novels into Film* (Berkeley: University of California Press, 1968), 5.

ستختلف النسخة الفيلمية دائماً عن الأصل. وإلا فما الدافع لأن يحوّل صانع الفيلم عملاً إلى فيلم، ولِمَ نتوقع من المشاهدين مشاهدته إذا كانوا قد قرؤوا الكتاب أو حضروا المسرحية؟ لا بد أن تكون النسخة الفيلمية مختلفة – ولكن أي اختلاف؟ في الحالة المثالية، يجب أن تحافظ على جوهر العمل الأصلي، حتى وإن تغيرت تفاصيل الحبكة والشخصيات أو حذفت، وأضيفت تفاصيل وشخصيات جديدة، أو حتى حين تكون النهاية معاكسة لنهاية الأصل. ومن جهة أخرى، يمكن للفيلم أن يتبع الأصل حرفياً ومع ذلك يفتقر إلى روحه.

أحد الأفلام الذي التزم بالأصل ومع ذلك أصبح عملاً عن أعمال الفن السينمائي هو فيلم الأخوين كوُين **ليس بلداً لكبار السن**، المأخوذ عن رواية كورماك مكارثي Cormack McCarthy، الذي تنحصر الحكاية فيه بين مقدمة وخاتمة. في المقدمة يتذكر مسؤول الأمن في بلدة في تكساس حادثة إعدام فتى في التاسعة عشرة غير نادم على أفعاله في غرفة الغاز. ولا يستطيع مسؤول الأمن فهم السبب الذي دفع الشاب إلى الاعتراف بأنه كان يخطط دائماً لقتل شخص ما. وفي الخاتمة، يتذكر مسؤول الأمن حلماً مريحاً عن والده. في النسخة الفيلمية، حافظ الأخوان كُوين على الحكاية المؤطرة، وجعلاها أقل إبهاماً. فالمقدمة والخاتمة تستخدمان الصوت المرافق. في المقدمة، يربط مسؤول الأمن (تومي لي جونز Tommy Lee Jones) نفسه بوالده وجده، وكلاهما من رجال القانون (وهذا تفصيل مختلف عن الرواية). ولكن مسؤول الأمن، في نقل صادق عن الرواية، يدرك وجود «نبيّ دمار على قيد الحياة» في المنطقة، وهو كاره لمواجهته. ولا يواجهه. لكن آخرين يواجهونه، ما يسبب هلاكهم. وكما في الرواية، تغلّف المقدمة والخاتمة حكايةً عن شر لا يستطيع مسؤول الأمن استيعابه. ومن المحتمل أن الأخوين كُوين كانا يأملان في فيلمهما مساعدة المشاهدين على فهم ما يسميه وليام غولدنغ Wiilliam Golding في روايته **ربّ الذباب** «ظلمة قلب الإنسان»، أي تلك الأماكن المظلمة في داخل قاتل عديم الرحمة مثل تشيغر Chigurh (جافيير باردِم Javier Bardem)، الذي يحدد قذف قطعة معدنية بالنسبة له ما إذا كان شخص ما سيحيا أو سيموت. وإضافة إلى ذلك قد يتعلم المشاهدون



السيد هايد (فردريك مارش) على وشك أن يخنق آيفي (مريام هوبكنز) في فيلم روبن ماموليان **الدكتور جيكل والسيد هايد** (١٩٣٢) المبني بتصرف على رواية روبرت لويس ستيفنسون التي لا توجد فيها شخصية آيفي.

أن الحاجة لا تستدعي أن تجد كل قصة حلاً. ما الذي يحدث بالضبط لتشيغر، «نبيّ دمار الحي»؟ لا نعرف، ولكن إذا خلّد الشر نفسه، فسيكون له أنبياء دائماً.

ينبغي على صانع الفيلم أن يعتبر المصدر الأدبي مثل مخطط هندسي إما يلتزم به أو يغير فيه تغييراً جذرياً للالتزام برؤية صانع الفيلم. وقد صوّرت رواية روبرت لويس ستيفنسون القصيرة **الدكتور جيكل والسيد هايد** للشاشة مرات كثيرة، ولكن ليس بالطريقة التي كتبها ستيفنسون بها. فالنقل المخلص لها سيُنتِج فيلماً لا يثير الاهتمام بتاتاً، لأسباب مختلفة. فليست هناك نساء في القصة، التي هي في الحقيقة دراسة للأشخاص البدلاء. ليس جيكل وهايد وحدهما بديليين (هايد هو الجانب المظلم من جيكل)، بل هذا ينطبق أيضاً على رجلين آخرين من الشخصيات هما أترسون Utterson وإنفيلد Enfield، فأترسون هو محامٍ محافظ مضجر، بينما إنفيلد – الذي هو «قريب بعيد القرابة» – هو العكس كلياً،

منفتح ومحب للبهجة والسرور. ولمنزل جيكل بديله أيضاً، فالواجهة سارّة، لكن الباب الخلفي، الذي يستعمله هايد، له مظهر شرير. والثلث الأخير من الرواية يتألف من رسالتين: رواية السيد لانيسون Lanyson كشاهد عيان على القوة التحويلية للعقار الذي قام جيكل بتحضيره ليحول نفسه إلى السيد هايد، و«بيان الحالة» الذي كتبه جيكل وشرح فيه أسباب تجربته الهادفة إلى فصل طبيعتي الجنس البشري.

في نسخة روبن ماموليان الفيلمية الموزعة عام ١٩٣٢، وهي أفضل النسخ، يُستبدَل أترسون وإنفيلد بامرأتين: خطيبة جيكل موربيل Muriel وعشيقة هايد آيفي. ويبقي بول Poole خادم جيكل، ويتحول كاريو Carew أحد ضحايا هايد في الرواية إلى والد موربيل. وقد أتاحت المرأة لماموليان وكتّابه أن يخلقوا نصاً تحتياً جنسياً: رغبة جيكل في استكشاف جانبه الجنسي، وهو ما لا يستطيعه طبيب محترم، لكنه ممكن له بصفته هايد السيئ السمعة. وهناك مغزى في أن جيكل يتناول العقار بعد أن يصادق المومس آيفي، وصورة ساقها تتدلى من جانب السرير تبقى طويلاً في ذاكرته، كما توحي بذلك الصورة المركّبة للساق فوق صورة أخرى. هل هذا مخلص للأصل؟ بكل تأكيد، باعتباره يعكس هوسه بالازدواجية، وتجاربه لفصل الطبيعتين، وعواقب حماقته، التي يقر بها هو أيضاً.

كما أن رواية ماري شيلي Mary Shelley **فرانكنستاين** كانت الأساس لعدد من الأفلام، أفضلها فيلم جيمس ويل James Whale **فرانكنستاين (١٩٣١)**، الذي يكاد ألا يكون له علاقة بالعمل الذي بُني عليه حسب ما يرد في قائمة الأسماء. كل مابقي من الرواية هو عملية خلق فرانكنستاين للمخلوق، التي هي من الناحية البصرية النقطة العليا في الفيلم. لكن هناك حادثة في الفيلم لاتقل إثارة للرعب عن المقطع الوارد في الرواية، حين يقوم المخلوق بخنق وليام، أخي فرانكنستاين. في الفيلم يصادف المخلوق ماريا، التي على خلاف وليام، لا تخاف منه. وتدعو ماريا المخلوق للانضمام إليها في إلقاء زهور في البحيرة. وحين يجد أن الزهور تطفو، يعتقد أن ماريا ستطفو أيضاً، فيلقيها في البحيرة. والرعب



المخلوق (بوريس كارلوف Boris Carloff) وماريا Maria
يلعبان لعبة تتحول إلى لعبة مميتة في فيلم **فرانكنستاين** (١٩٣١).

في المشهد لا يقتصر على كون ماريا تغرق، بل أيضاً في أن المخلوق يدرك هول ما فعله ويعجز عن إنقاذها. هل هذا مخلص لروح الرواية أو لحرفيتها؟ الجواب سلبي في كلتا الحالتين. ومع ذلك يبقى فيلم جيمس ويل **فرانكنستاين** تحفة معترف بها، وكذلك جزؤه الثاني **عروس فرانكنستاين**، الذي تظهر فيه ماري شيلي في المقدمة (تلعب دورها إلسا لانكستر Elsa Lanchester التي تلعب أيضاً دور العروس دون أن يذكر اسمها)، وتعطينا الانطباع بأن المخلوق الذي يفترض أنه مات في نهاية فيلم عام ١٩٣١، لم يمت فعلاً وهو جاهز للحصول على زوجة، وهذا يعني أن شركة أفلام يونيفرسال مستعدة لجزء ثانٍ وتحتاج إلى تفسير للجمهور المطّلع على الفيلم السابق.

في العقد الأخير من القرن الماضي، قرر المخرج الممثل كنيث بارناغ صنع فيلم وفيّ، إلى حد ما، للرواية، ولكن مع إضافة عنف ودماء لا مسوغ لها لإرضاء الذين بلغوا سن الرشد مع أفلام الطعن بالسكاكين أو «الذبح

والتقطيع». وقد أطلق على نسخته اسم **فرانكنستاين ماري شيلي** (١٩٩٤)، ولعب هو فيها دور فرانكنستاين وروبرت دينيرو دور المخلوق. وقد يكون بارناغ، الذي شارك في كتابة السيناريو، التزم برواية شيلي، بمعنى الإبقاء على الشخصيات الرئيسية وعلى حلقات القصة الأساسية، لكن من الصعب القول إن الفيلم مخلص لروح الرواية. ولقطات الجروح وشنق جوستين Justine البريئة وبتر الأعضاء واستئصال المخلوق قلب زوجة فرانكنستاين والتلويح به أمام ناظري زوجها، والأسوأ من ذلك كله مكياج روبيرت دينيرو في دور الوحش – كل هذا كان سيفزع المؤلفة، وهو اليوم يستثير استجابتين لم تكن الرواية لتثيرهما أبداً: الضحك الهازئ وأنات الاشمئزاز.

لا تستجيب النسخة الحرفية من رواية شيلي **فرانكنستاين** لمتطلبات الفيلم بسهولة، لأنها رواية رسائل، مروية عبر تبادل للرسائل بين قبطان وأخته حول مقابلته مع فرانكنستاين والمخلوق الذي يتبع خالقه باستمرار. وروايات الرسائل مستحيلة النقل عملياً بشكلها الأصلي. وقد أدرك بارناغ هذا، ورغم إبقائه على القبطان كشخصية ثانوية، لم يكن لديه بديل سوى الاستغناء عن الرسائل.



ووبي غولدبرغ Whoopi Goldberg

في دور سيلي في **اللون الأرجواني** (ستيفن سبيلبرغ، ١٩٨٥).

كما كانت رواية رسائل أخرى – رواية آليس ووكر Alice Walker **اللون الأرجواني** – تحدياً لمن نقلها إلى الشاشة. فعلى أحد المستويات هي رواية عن التعبير الكتابي والحاجة إلى التعبير الواضح عن المشاعر التي – في حال عدم التمكن عن التعبير عنها شفهياً – ينبغي تسجيلها على الورق، وفي حال تعذر استعمالها لمخاطبة الشخص الملائم، ينبغي توجيهها إلى الله. من الواضح أنه من الصعب إعطاء هذه الفكرة شكلاً دراميًا على الشاشة، ومع ذلك فالفيلم يكرر بالضبط الكلمات نفسها التي تفتتح الرواية بها: «من الأفضل عدم إخبار أحد أبداً سوى الله. فهذا سيقتل أمك». هذه الكلمات موجهة إلى سيلي Celie، وهي فتاة سوداء في الرابعة عشرة، من قبل زوج أمها الذي اغتصبها وأخذ الطفلين اللذين ولدتهما. وبسبب منعها من الحديث عن معاناتها وعارها لشخص آخر، فهي تبدأ سلسلة من الرسائل موجهة إلى الله. وهكذا فإن رواية **اللون الأرجواني** تتألف من رسائل سيلي إلى الله، ورسائل أختها نيتي Nettie لها، ورسائلها إلى نيتي.

حين قرر ستيفن سبيلبرغ صنع النسخة السينمائية من رواية **اللون الأرجواني** (١٩٨٥)، لم يكن بوسعه تجاهل أهمية الرسائل. وكان على كاتب السيناريو مينو ميجيس Menno Meyjes أن يقوم ببعض الاختيارات، منها إعطاء رسائل نيتي وظيفة سردية محضة بحيث تعطي التفاصيل التي لم تكن سيلي على معرفة بها. وبما أن رسائل نيتي في أغلبها غير درامية، يولّد سبيلبرغ شيئاً من الدراما بتصويرها أثناء قراءة سيلي لها. فأثناء وجود سيلي على شرفة مدخل بيتها وهي تقرأ وصف نيتي للحياة في إفريقيا، يظهر فيل في الخلفية. وحين تكون سيلي في الكنيسة وتقرأ عن تدمير كنيسة أفريقية، تدخل جرّافة عبر مذبح الكنيسة التي تجلس فيها. وهذا التصوير التزامني يوحي على الأقل بتأثير اللغة على المخيلة، وهو تأثير يمثل إحدى النقاط الرئيسية في الرواية.

ويجب أن نتذكر أن الأفلام هي في الأصل ترفيه جماعي عن المشاهدين. وتمهيد «قواعد الإنتاج» لم يوارب حول كون وظيفة الفيلم «بالدرجة الأولى... الترفيه دون أي غرض صريح تعليمي أو دعائي». وفي الواقع تقوم الأفلام بكلا التعليم والدعاية، لكنها تقوم بذلك على نحو ترفيهي. وهذا يعني في كثير من الأحيان توفير نهاية متفائلة، وهو شيء قد لا نجده في رواية أو مسرحية. وحين

قرر استوديو الأخوين وارنر إنتاج نسخة سينمائية من مسرحية تنيسي وليامز المثيرة للجدل **عربة اسمها الرغبة،** كانت نهاية الفيلم أن ستيلا تترك ستانلي بعد أن تكتشف أنه اغتصب أختها بلانش. لكن الاستوديو شعر أن المشاهدين سيريدون أن يدفع ستانلي ثمن فعلته. لكن ستيلا تبقى في بيتها في المسرحية، فمن الواضح أن ستيلا وستانلي يحتاجان أحدهما إلى الآخر، وإدخال بلانش في مصحة سيعيد زواجهما إلى ما كان عليه قبل قدومها. كذلك أصر استوديو الأخوين وارنر على نهاية متفائلة للنسخة السينمائية من مسرحية تنيسي وليامز **المجموعة الزجاجية** (١٩٥٠)، حيث يختلف الفيلم عن المسرحية في إيحائه أن لورا Laura العرجاء (جين ويمان) سيزورها شاب آخر.

ونسخة ديفيد لين David Lean السينمائية من رواية تشارلز ديكنز **توقعات كبيرة** تجعل بيب وستيلا يبتعدان مسرعين معاً في نهاية الفيلم، وهذا معاكس تماماً لمقاصد ديكنز. ويخرق فيلم جون فورد **عناقيد الغضب** النهاية الأصلية التي وضعها شتاينبك وبدلاً منها يجعل الأم في أسرة جود تطري على «الشعب» بسبب قدرته على البقاء عبر كل أزمة، بما في ذلك الركود الكبير. ومع ذلك فالغريب أن كلا الفيلمين يعكسان جوهر أصليهما مع أنهما يختاران نهايتين أكثر سعادة لمشاهدين يمكنهم قبول روح الرواية ولكن لايمكنهم قبول الجسم الكامل الذي تسكنه تلك الروح.

حالات نقل الروايات

إحدى طرق فهم طبيعة النقل إلى السينما هي دراسة الرواية ثم النسخة السينمائية.

حالات نقل جين أوستن إلى الشاشة

ألهمت روايات جين أوستن عدة أفلام، كان بعضها وفياً في نقله للأصل.

رواية جين أوستن إيما *Emma*، وفيلم إيمي هكرلينغ بلا أدنى فكرة (١٩٩٥)، وفيلم دوغ مكغراث إيما (١٩٩٦). شخصية العنوان في رواية جين أوستن **إيما** *Emma* هي البطلة إيما وودهاوس Woodhouse، وهي شابة

مهذبة لكنها مستغرقة في ذاتها وتسعى للتحكم بالآخرين، وتعيش مع والدها الأرمل في هايبري Highbury ذات التمييز الطبقي. ومكانة إيما الاجتماعية تضمن لها حياة منعَّمة تقضيها في معظم الوقت في التدخل بحياة الآخرين. وتقرر إيما أن تلعب دور الخاطبة لصالح هارييت سميث Harriet Smith ذات المولد غير الشرعي المولهة بإيما والتي لا تشك في صحة أحكامها. وحين يبدي المزارع روبرت مارتن Robert Martin اهتماماً بهارييت، لا تشجع إيما تطوّر العلاقة. بدلاً من ذلك توجّه هارييت نحو القسّ السيد إلتون Elton، الذي ينصب اهتمامه على إيما وحدها. وحين يعبر إلتون عن مشاعره الحقيقية، يأتي ذلك كصدمة لها. وفيما بعد يعثر إلتون على زوجة وتصبح إيما أكثر فهماً بعد إدراكها عواقب التدخل في حياة الأشخاص الآخرين.

والشخصية النقيضة(*) لإيما هي شخصية السيد نايتلي Knightley (شقيق زوج أختها)، الذي يكبرها بستة عشر عاماً ويستطيع رؤية أخطائها وتذكيرها بها. ويبدو نايتلي أبعد الأشخاص عن أن يكون زوجاً لإيما، لكن أوستن لديها معرفة افضل. وطوال الرواية تبقي أوستن قراءها يتساءلون عن التزاوجات المحتملة. وينتهي الأمر بهارييت – التي اختارت لها إيما إلتون وبعده فرانك تشرتشل Frank Churchill – مع الرجل الذي أرادها منذ البداية: روبرت مارتن. كما ينتهي الأمر بفرانك تشرتشل – الذي لم يبدُ أنه مهتم اهتماماً خاصاً بجين فيرفاكس – بالزواج منها. ولا يبقى بعد ذلك سوى نايتلي وإيما، اللذين يختم زواجهما الرواية.

إيمي هكرلينغ، التي قامت بكتابة **بلا أدنى فكرة** وإخراجه – وهو نسخة من **إيما** ذكية على نحو غير عادي ومؤثرة بين الحين والآخر– تنقل الزمن إلى الأمام إلى العقد العاشر من القرن الماضي والمكان إلى بيفرلي

(*) الشخصية النقيضة foil هي شخصية معاكسة لشخصية أخرى، هي عادة البطل أو البطلة، وتسلط الشخصية النقيضة الضوء على صفات معينة تتصف بها الشخصية الأخرى. (المترجم)

هيلز Beverly Hills. وتتحول إيما إلى شير Cher (أليشا سيلفرستون Alicia Silverstone)، التي تصغر بطلة أوستن بخمسة أعوام ولا تزال طالبة في المرحلة الثانوية. وأبوها مِل Mel محامٍ غني، يشبع هوى ابنته للملابس المصممة من دور مشهورة وما ينتابها من فورات التسوق في شارع روديو Rodeo Drive. والدة شير مثل والدة إيما توفيت بعد فترة قصيرة من ولادتها، وعلى عكس إيما، ليس لشير أي أخت. لكن لها قريب أكبر منها قليلاً (ليس في السابعة والثلاثين، بل في حوالي العشرين) وهو بمثابة أخ لها يدعى جوش Josh، إذ أنه ابن زوجة مِل الثانية من زواج سابق. ومع أن مِل ووالدة جوش مطلقان، فإن جوش طالب في جامعة كاليفورنيا في لوس أنجلس وفي كثير من الأحيان يزور مِل وشير. وبذلك فشير وجوش يتقابلان باستمرار، مثل إيما ونايتلي. وفوق ذلك فهما، وهذا ما يؤكد السيناريو عليه، غير مرتبطين بقرابة دم. وجوش، مثل نايتلي، يرشد شير إلى جوانب القصور لديها.

وتماماً مثلما تعجز هارييت عن فرض شخصيتها في رواية **إيما**، يحدث ذلك أيضاً مع تاي Tai الشخصية المعادلة لها في فيلم **بلا أدنى فكرة**. فالطالبة الجديدة تاي – وهي شابة خرقاء لكنها ذات خبرة جنسية – هي المرشحة المثالية لقيام شير بإجراء تغييرات عليها. وتصبح تاي من صنعهما(*)، فهما تختاران تسريحة شعرها ومكياجها وملابسها. ومثما تميل هارييت إلى المزارع روبرت مارتن في الرواية، فإن تاي تميل إلى شخص يشبهها، وهو ترافيس Travis، مهرج الصف والمتزلج. وتماماً كما تتدخل إيما لإحباط العلاقة مع مارتن وتوجيه هارييت نحو إلتون، تقوم شير بتوجيه تاي نحو طالب محبوب يدعى أيضاً إلتون. ويبدي إلتون في فيلم هكرلينغ اهتماماً بتاي لأنه يريد ترك انطباع جيد لدى شير، وفيما بعد يعبّر عن مشاعره تجاه شير وهما في سيارة، مثلما يفعله مثيله من القرن التاسع عشر في عربة.

(*) من الواضح أن هناك كلمة أو عبارة ناقصة في النص الأصلي، فالضمير هنا يشير إلى شخصين على الأقل، والأغلب أن المقصود ليس شير وحدها، بل هي وصديقتها ديون. (المترجم)

وأدركت هكرلينغ أن شخصيتي أوستن جين فيرفاكس وفرانك تشرتشل – الفتاة ذات الموهبة لكنها تفتقر إلى استقلال مالي ورجل ثري لكنه شخص يطلق لأهوائه العنان – لا يمكن أبداً أن تصلحا في الخلفية التي ابتدعتها. وهي لذلك تستبدلهما بشخصيتين أخريين:



أليشا سيلفرستون، في دور شير الشخصية المقابلة لإيما في فيلم **بلا أدنى فكرة** (١٩٩٥) وستيسي داش Stacy Dash في دور ديون، بديلة إيمي هكرلينغ لشخصية جين فيرفاكس في رواية جين أوستن.

مَري Murray وديون Dionne. مَري متعصب لرجولته ويصرّ على أن ينادي ديون بعبارة «يا امرأة»، وديون نصيرة للمرأة تسخطها اللغة التي تقلل من شأن المرأة. ويصبح مري وديون انعكاسين في المرآة لجوش وشير. كل من الثنائيين عليه أن يتغيّر وأن يترك المفاهيم الخاطئة ويستبدلها بوعي أعمق للجوانب الفريدة في شخصية الشريك، بما فيها السلبيات.

بعد أن اختارت هكرلينغ ديون ومَري (اللذين من الواضح أنهما يميلان أحدهما للآخر) كبديلين عن جين وتشرتشل، لم يعد بإمكانها اقتراح وجود أي شيء بين تاي ومَري. بدلاً من ذلك، ابتدعت شخصية كريستيان Christian، الذي تفتتن شير به. وفي مشهد يزيد من إيضاح افتقار شير إلى الرؤية

الصحيحة، يشرح لها مَري أن كريستيان لوطي، مستخدماً لغة الشوارع ولغة أدبية (وهو يشير بصراحة إلى أوسكار وايلد Oscar Wilde). وتستحق هكرلينغ الثناء على أن تعليقاته لا تحتوي أي أثر للنفور من اللوطيين. ويستطيع مَري – وكذلك ديون – فهم ما لا تستطيع شير فهمه.

وأي نسخة من **إيما** يجب أن تتضمن ثلاث مناسبات زفاف، وهذا يسبب مشكلة حين تكون البطلات الثلاث طالبات في المرحلة الثانوية. ما تفعله هكرلينغ هو أن تأخذ شخصيتين من شخصيات أوستن – مدرسة إيما الخاصة والسيد وستون Weston – اللذين تبدأ الرواية بعد زواجهما مباشرة – وتحولهما إلى مدرّس ومدرّسة غير متزوجين في المدرسة الثانوية. وبدافع هو في جزء منه رغبة شير في الحصول على علامات أفضل وفي جزء آخر جنونها بتزويج الآخرين، وبمساعدة من ديون، تقرّب شير المدرس والمدرسة من بعضهما أكثر فأكثر إلى أن يتم المحتوم. ويحضر زفافهما الشبان والشابات الستة الذين سيحتفلون بزفافهم بعضهم إلى بعض خلال بضع سنوات.

يوفر فيلم **بلا أدنى فكرة** مكافآت كثيرة للذين يستطيعون رؤيته كنسخة حديثة من عمل أدبي كلاسيكي تتصرف بحرية بما يحدث في الأصل ولكنها تبقى وفية لروحه.

بعد توزيع **بلا أدنى فكرة** بعام، وصلت إلى الشاشة نسخة من **إيما** تنقلها نقلاً حرفياً. وفي نقل **إيما** إلى الشاشة، بقي دوغ مكغراث Doug McGrath، الذي أخرج الفيلم أيضاً، وفياً لكلا روح الرواية وتفاصيلها، مستخدماً جزءاً كبيراً من لغة أوستن ومحتفظاً بطريقتها في السرد باستخدام ضمير الغائب ووجهة النظر الشاملة المعرفة. كانت أوستن حكيمة في استخدامها للمعرفة الشاملة، إذ فضلت أن تقدّم أكثر ما يمكنها من الحدث من وجهة نظر إيما. وقد أدركت هكرلينغ ذلك واستعملت السرد بالصوت المرافق في فيلم **بلا أدنى فكرة** – لكن الصوت يصدر عن شير فقط، وهي تعلّق على سلوكها وتصل تدريجياً إلى مستوى ما من معرفة الذات. ويستعمل مكغارث أيضاً الصوت المرافق، ويجعله أكثر من تقليد

سينمائي، ففي معظم الحالات يأتي الصوت المرافق حين تكتب إيما (غوينيث بالترو Gwyneth Paltrow) في مذكراتها، وهذا أقرب ما يمكن لأي ناقل للرواية لاستحضار ملاحظات أوستن حول شخصياتها. وقرب نهاية الفيلم، في مشهد غير موجود في الرواية، نسمع حتى صلاة إيما الصامتة في الكنيسة.

ومكغارث، مثل أوستن، يجعل النزهة في تلّ بوكس Box Hill نقطة التحول. فتشرتشل يصر على لعبة يتفوه فيها كل شخص بملاحظة ذكية أو ملاحظتين وبثلاث ملاحظات غبية. وتجيب إيما أنها في هذه المناسبة على الأقل ستكون ملاحظاتها الغبية محدودة العدد. ويدرك نايتلي الألم في كلمات إيما الذي سببته الآنسة بيتس Bates وتأنيبها لها على افتقارها للتقدير. عند هذه النقطة في كلا الرواية والفيلم، تصمم إيما بدافع من ندمها على أن ترتفع في ناظريّ نايتلي، وهذا شيء لا يقوم به الشخص إلا إذا كان الطرف الآخر يستحق الجهد.

ومع أن كلا فيلمي **بلا أدنى فكرة** و**إيما** كُتِبا وأخرجا على نحو جيد، فإن رد فعل المشاهدين يعتمد إلى حد كبير على أداء الممثلين الرئيسيين. ولا يمكن لأي من شير وإيما أن تكون مجرد الفتاة الشقية المدللة المألوفة أو «بنت بابا الصغيرة»، مع أن الشخصيتين فيهما قليل من هذا وذاك. كما لا يمكن أن تكونا شريرتين. وكونهما كلتاهما تنتقلان من حب الذات إلى حب الآخر يعود الفضل فيه إلى الكتّاب والمخرجَيْن، وكذلك إلى موهبتي أليشا سيلفرستون وغوينيث بالترو.

فيلم جو رايت كبرياء وتحيز (٢٠٠٥). كان أول نقل سينمائي لرواية جين أوستن **كبرياء وتحيز** (١٨١٣) هو الإنتاج الأنيق لشركة مترو غولدوين ماير في عام ١٩٤٠، بطولة غرير غارسون ولورنس أوليفييه في دوري إليزابيث بنيت Elizabeth Bennet وفتزوليام دارسي Fitzwilliam Darcy. وتقول إليزابيث في الرواية إنها «لم تبلغ الحادية والعشرين» بعد. [(١)] وفي عام

---

(١) جين أوستن، **كبرياء وتحيز**. الإشارات التالية إلى هذا الكتاب ترد ضمن النص.
Jane, Austen, *Pride and Prejudice* (New York: Signet, 1996), 143.

١٩٤٠ كانت غارسون في السابعة والثلاثين وأوليفييه في الثالثة والثلاثين. وعلى الرغم من أن سنهما لم يكن ظاهراً عليهما، فلم يكن من الممكن لغارسون قط أن تقنعنا بأنها امرأة عمرها أقل من واحد وعشرين عاماً. وكان الفيلم، الذي قام بإعداده الكاتب البارز ألدوس هكسلي Aldous Huxley مع جين ميرفن Jane Murfin الأقل شهرة، وفياً للمصدر إلى حد معتدل. لكن معركة الذكاء بين إليزابيث ودارسي، اللذين ينفران أحدهما من الآخر في البداية، مقتبسة من الكتاب اقتباساً جيداً. فالشابان، اللذان لم يتعلما المرونة بعد، يلجأان إلى الملاحظات الساخرة، والتقليل أحدهما من شأن الآخر، وإظهار الصراحة المقصود منها التفوق كل منهما على الآخر، إلى أن يدركا أنهما بتجاهل كل منهما للآخر والحط من شأنه وتحديه يمثلان انعكاساً في المرآة كل منهما للآخر، مقدر لهما أن يكونا روحين رفيقتين وفي النهاية زوجين. في بدايات الرواية، تشرح إليزابيث لدارسي مدى التشابه بينهما: «نحن كلانا من طبيعة غير اجتماعية صموتة، لا نحب الكلام، إلا إذا توقعنا أن نقول شيئاً يذهل الغرفة كلها» (ص ٧٩). دارسي شخص مغرور ولديه تحيز ضد الذين من أمثال عائلة بنيت التي تنتمي إلى الطبقة المتوسطة وتفتقر في كثير من الأحيان إلى الآداب الاجتماعية. وإليزابيث شابة مغرورة وشجاعة وذكية ترفض الزواج من رجل لا تحبه لمجرد تفادي وصمة العنوسة. ولكي تقوم أية علاقة في المستقبل بين إليزابيث ودارسي، لا بد لكل منهما أن يتخلى عن غروره ، وأن يتخلص دارسي من تحيزه.



غوينيث بالترو (إيما) وجيرمي نورثام Jeremy Northam (السيد نايتلي)
في فيلم **إيما** (١٩٩٦).



إليزابيث بنيت والسيد دارسي كما أدى دوريهما
غرير غارسون ولورنس أوليفييه في فيلم **كبرياء وتحيز** (١٩٤٠).



الثنائي نفسه من تمثيل كيرا نايتلي Keira Knightley
وماثيو مكفادِين Matthew Macfayden في نسخة عام ٢٠٠٥.

كانت نسخة ٢٠٠٥ من **كبرياء وتحيز** من بطولة كيرا نايتلي في دور إليزابيث وماثيو مكفادين في دور دارسي. وهذه النسخة أيضاً وفية للأصل، تلتزم في معظمها بالحبكة، وحتى إنها في بعض الأحيان تكرر حوار أوستن أو تبتدع حواراً شبيهاً بما تكتبه أوستن إلى درجة أنك قد تعتقد أنه مأخوذ من الرواية مباشرة. وسننظر الآن إلى الطريقة التي تعامل بها جو رايت Joe Wright وكاتبة السيناريو ديبورا موغاتش Deborah Moggach مع الأصل من خلال النقاط الرئيسية في الحكاية.

وصول السيد بنغلي إلى نذرفيلد. يبدأ الفيلم بلقطة عريضة لمشهد ينيره ضوء الشمس وتسير فيه شابة وهي تقرأ في كتاب. هذه الشابة هي إليزابيث بنيت، الأخت الثانية من بين خمس أخوات عازبات، أمهن مهووسة بالعثور على أزواج أثرياء لهن. وكون إليزابيث تقرأ كتاباً ليس بلا مغزى. فمع أن عائلتها تفتقر إلى نسب أصيل، هي مثقفة لكي تثبت نفسها في مواجهة المتبجحين الأدعياء، كما أنها تمتلك مفردات تعادل في جودتها مفردات أي ذَكَر متعلم. ومع اقترابها من بيتها، تسمع أمها تخبر أباها أن السيد بنغلي Bingley، وهو عازب ثري، قد استأجر عزبة قريبة. وبالطبع تتصور الأم بنغلي على الفور كعريس محتمل لإحدى بناتها، والأفضل أن تكون أكبرهن: جين. والرواية تبدأ فعلاً بالسيدة بنيت وهي تخبر زوجها عن وصول السيد بنغلي. وبعد أن تثبت أوستن نقطة الانطلاق (البحث عن زوج غني)، تقدّم إليزابيث وأخواتها في الفصل التالي. لكن من الواضح أن رايت وموغاتش شعرا أن دور إليزابيث المحوري يستحق ظهوراً أسبق. كما أنه يوجد تأثير سينمائي أكبر في سماع إليزابيث لأمها وهي تهدر في حديثها عن بنغلي الجديد والغني.

الحفلة الراقصة في نذرفيلد. على خلاف الحفلة الراقصة في فيلم عام ١٩٤٠، التي كانت فخمة وأرستقراطية ووفق الأصول، فإن نسخة عام ٢٠٠٥ مفعمة بالحياة، والجميع يتحركون وكأن بهجة الموسيقى تملكتهم. وحين يقترح بنغلي، الذي تأسره جين، أن يطلب صديقه دارسي من إليزابيث أن ترقص معه، يكون رد فعل دارسي مماثلاً لما جاء في الرواية، إذ يجيب على مسمع

من إليزابيث أنه يجدها «محتمَلَة» وحسب. وفيما بعد، حين يبدأ دارسي بإبداء اهتمام بإليزابيث، لا تكون لديها أية نية في تجاهل الإهانة، على الرغم من أنه لا توجد لديه فكرة أن كلامه قد سُمِع. كانت أوستن تنوي في الأصل تسمية الرواية «انطباعات أولى»، باعتبار أن كلا إليزابيث ودارسي ضحيتان لهذه الانطباعات. وتقيم أوستن روابط متبادلة في حياة شخصياتها الرئيسية، الذين يعيش معظمهم ضمن مسافة معقولة بعضهم عن بعض. لذلك يستمر دارسي في الظهور المفاجئ، ويزداد شعوره بوجود إليزابيث كما هي حالها تجاهه. بل يكون هو في نذرفيلد Netherfield حين تقوم إليزابيث بزيارة جين، التي تلقت دعوة لزيارة العزبة، وهي دعوة تبهج السيدة بنيت، التي تصر على أن تتوجه جين إلى نذرفيلد على ظهر حصان مع أن المطر يبدو على وشك الهطول. فالسيدة بنيت تأمل أن تصاب جين بزكام، ما يجعلها تبقى في نذرفيلد لفترة من الزمن، وذلك يتيح لبنغلي أن يتعرف عليها بصورة أفضل. ومن السهل صرف النظر عن السيدة بنيت بصفتها أماً تتحكم بتصرفات بناتها إلى أن تخبر إليزابييث أنه لو كان لها خمس بنات لتصرفت بالشكل نفسه.

زيارة بمبرلي. كما في الرواية تقوم إليزابيث برفقة خالها وزوجته بزيارة عزبة دارسي في بمبرلي Pemberley. وحين تتجوّل إليزابيث في قاعة اللوحات الفنية وهي تنظر إلى نسخ مقلّدة من تماثيل العصور القديمة، يفاجئها وجه دارسي المنحوت. وتوحي النظرة المختلفة للممثلة أن انطباعها الأول يذوي. وهي تلاحظ أمانة في وجهه لم تكن تعتقد بوجودها لديه.

رفض إليزابيث لكولنز. في الرواية، يعرض السيد كولنز Collins المغرور – الذي سيرث منزل أسرة بنيت بعد وفاة الأب – الزواج على إليزابيث، لكنه يفعل ذلك بطريقة منفّرة تماماً. بل إنه يذكّر إليزابيت أن الملكية ستؤول إليه بعد وفاة والدها، لذلك سيكون لمصلحتها أن تتزوج ساكنه القادم. ومع أن إليزابيث توضح عدم اهتمامها بالعرض، فإن كولنز مستغرق في ذاته وبليد التفكير إلى حد أنه يفترض أنها ستتراجع. في الفيلم، تستعمل إليزابيث لغة أقوى، وتخبره أنه لا يستطيع أي منهما إسعاد الآخر. وتصرخ إليزابيث ساخطة: «لا يمكنني القبول بك»، وتندفع خارجة من الغرفة.

اللقاء الأول مع الليدي كاثرين. فور رؤية الليدي كاثرين Lady Catherine – التي تؤدي دورها بتكبر مخيف جودي دِنش Judi Dench – لإليزابيث، تشعر بمنافسة لخطتها بجعل ابن أختها دارسي يتزوج ابنتها آن Ann. لذلك تحاول تحقير إليزابيث، ومحاولتها في الفيلم أقوى منها في الرواية. في الفيلم، الليدي كاثرين هي امرأة سيئة التربية مغرورة بنفسها تتعمد القسوة ولا تخفي ازدراءها تجاه من تعتبرهم أدنى منها. فهي تقترح أن تعزف إليزابيث البيانو لمجموعة من الأشخاص، ثم تبدأ حديثاً أثناء العزف. ويدرك دارسي ما يجري، فيقف إلى جانب إليزابيث عند البيانو تعبيراً عن دعمه لها، وهو شيء لا تحتاجه إليزابيث فعلاً لأنها قادرة كلياً على تحمّل إهانات الليدي كاثرين.

هروب ليديا مع ويكام. تهرب ليديا Lydia أصغر بنات أسرة بنيت مع ويكام Wickham، وهو ضابط برتبة ملازم في الميليشيا. وليديا فتاة في الخامسة عشرة، تثيرها رؤية رجال بالزي العسكري. وينطلق السيد بنيت إلى لندن على أمل تفادي الفضيحة بجعلهما يتزوجان زواجاً شرعياً. وبما أن ويكام في حاجة دائمة إلى المال، تعلم إليزابيث فيما بعد أن دارسي وفّر له المال المطلوب ، بل ودفع تكاليف الزفاف، مسترشداً باعتقاد أبيه أن على الأثرياء أن يساعدوا من هم أقل حظاً. وتدرك إليزابيث تدريجياً أن انطباعها الأول عن دارسي كان خاطئاً، واللقطات المقرّبة لوجه الممثلة نايتلي المتوهج يشير إلى تغيير في مشاعرها.

إساءة الفهم. لا تستطيع إليزابيث التغاضي عن دور دارسي في مغادرة بنغلي المفاجئة، تماماً حين بدا أنه على وشك أن يعرض الزواج على جين. وحين يصرّح دارسي أخيراً بحبه لإليزابيث، فإنها تذكر الخطبة المجهضة. ويصلح دارسي الأمر بإعادة بنغلي إلى نذرفيلد. وفي لقطة بعيدة، نرى دارسي وهو يدرّب صديقه في بروتوكولات التودد. وعرض بنغلي الزواج على جين هو أحد أكثر لحظات الفيلم إثارة للمشاعر. في الرواية، لا نعلم أبداً ما يجري في غرفة الجلوس بين جين وبنغلي، كما لو أن أوستن اعتقدت أن عرض الزواج مسألة خاصة إلى حد يمنع سرد تفاصيلها، وأن تفجّر البهجة الذي يبدو على جين وهي تخرج من الغرفة يفسر نفسه بنفسه.

عرض دارسي الزواج على إليزابيث. في الفيلم، يأتي عرض الزواج في الصباح الباكر. فإليزابيث، التي لم تتمكن من النوم، تخرج لتتمشى، ودارسي، الذي هو أيضاً لم يستطع النوم، يظهر من بين الضباب. وهذه أكثر اللحظات رومانسية في الفيلم، إذ يعترف الإثنان بحبهما، وتقبّل إليزابيث يده. تبزغ الشمس ويضغط كل منهما بجبينه على جبين الآخر.

الخاتمة. تتنازل الليدي كاثرين بعد سماعها إشاعات عن احتمال خطبة بالقدوم إلى منزل عائلة بنيت. وهي تشجب إليزابيث بلغة قاسية قسوة لا تصدق، وتلفت الإنتباه إلى خلفية عائلة إليزابيث البورجوازية وإلى افتقارها شخصياً لأية مآثر. لكن إليزابيث تثبت في موقفها بينما تتجمع الدموع في عينيها، وتغادر الليدي كاثرين المكان وهي تزبد. وخلافاً للرواية، ينتهي الفيلم بليلة زفاف العاشقين، حيث يخاطب دارسي إليزابيث برقة باسم «السيدة دارسي». والفصل الأخير من الرواية يشبه نسخة مطولة من قائمة الأسماء الختامية في الأفلام، إذ تشرح أوستن فيه ما يحدث بعد الزواج. وقد يشكك الأوفياء للرواية في مشهد ليلة الزفاف، لكن رايت وموغاتش اتبعا مدخلاً رومانسياً بأكمله في نقل رواية هي نفسها رومانسية.

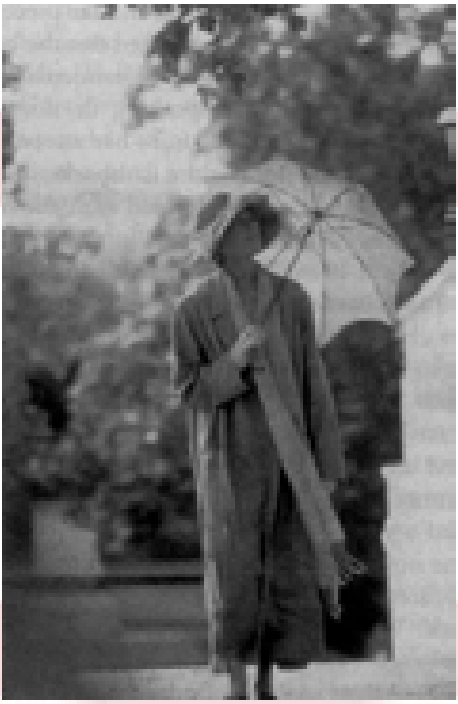
نقل فرجينيا وولف إلى الشاشة

رواية فرجينيا وولف السيدة دالاوي (١٩٢٥) وفيلم مارلين غوريس السيدة دالاوي (١٩٩٨). تطرح رواية فرجينيا وولف **السيدة دالاوي** مشكلة لأي صانع أفلام. كيف نصنع فيلماً من رواية تصوّر يوماً في حياة امرأة تخطط لإقامة حفلة عشاء؟ في رواية وولف، الإجابة بسيطة، فحياة المرأة هي جزء من نسيج تتشابك فيه حيوات أخرى غير حياتها. والجملة الافتتاحية في الرواية هي: «قررت السيدة دالاوي شراء الزهور بنفسها». قرار كلاريسا دالاوي هذا هو نقطة الإنطلاق للمقارنة بين ماضي كلاريسا وحاضرها، مع اختلاط الذكرى والرغبة. ومع أن كلاريسا زوجة عضو في البرلمان وأم

لابنة راشدة، فهي تعود باستمرار إلى أيام شبابها الذهبية، حين كان يخطب ودَّها بيتر وُلش Peter Walsh، الذي كان يمكن أن يوفر لها حياة أكثر إثارة، وإن كانت أقل استقراراً.

لو أن وولف قصرت نفسها على وصف التحضيرات لحفلة عشاء، دون المد والجزر للماضي والحاضر، لكانت أنتجت قصة قصيرة نفيسة. لكن كان في ذهن وولف شيء آخر: سرد بضمير الغائب يتنقل فيه الراوية الشامل المعرفة جيئة وذهاباً بين الشخصيات، مستكشفاً شعورها، في حين يربطها في الوقت نفسه بتأملات كلاريسا في ذلك اليوم الواحد. لكن حالات المناجاة الذاتية الذهنية لدى كلاريسا تنسجم بدون أثر ظاهر مع الحكاية بحيث تظهر الرواية بأكملها وكأنها مكتوبة من وجهة نظرها، كما لو أنها هي المؤلفة.

تنسج وولف في نسيج واحد في **السيدة دالاوي** ثلاث قصص. الأولى قصة كلاريسا في الحاضر، التي وظيفتها الوحيدة في الحياة فيه هي إقامة حفلات، يكون معظم الضيوف فيها أصدقاء زوجها. والقصة الثانية التي تتشابك أوراقها مع الأولى هي قصة ماضي كلاريسا، شبابها في بورتون Bourton حيث كان المستقبل مليئاً بالوعود لها ولصديقتها سالي سِتون Sally Seton، وحين كات بيتر ولش يتودد لها، وحيث التقت مع رتشارد دالاوي الذي تزوجته، ما أشعر بيتر بالأسف الشديد. والقصة الثالثة تتعلق بشخص لا تلتقي كلاريسا به أبداً، رغم أن مساريهما يتقاطعان في ذلك الصباح من حزيران، لكنه مع ذلك يصبح إلى حد كبير جزءاً من حياتها. هذا الشخص هو سِبتيموس وارن سميث Septimus Warren Smith، محارب قديم في الحرب العالمية الأولى يعاني من الكرب الرضّي المتولد بعد الحرب، وهو في لندن مع زوجته الإيطالية لوكريزيا («ريزيا») Lucrezia ("Rezia")، وسينتحر قبل انقضاء اليوم بالقفز من نافذة على سور تعلوه مسامير ضخمة شائكة.



فانيسا ردغريف Vanessa Redgrave
في دور كلاريسا دالاوي في فيلم **السيدة دالاوي** (١٩٩٠).

وتدريجياً تصل جميع القصص الثلاث إلى حل. فبيتر الذي عاد من الهند، وسالي التي أصبحت الآن الليدي روسيتر Lady Rosseter، يأتيان إلى الحفلة، ويأتيان معهما بذكريات زمن أكثر سعادة. والدكتور برادشو Bradshaw هو أيضاً أحد الضيوف، لكن إعلانه أن أحد مرضاه قد انتحر يجعل كلاريسا تفكر بنوع الشخص الذي يقوم بفعل كهذا. ويعرف القارئ أن المريض هو سبتيموس، الذي تنذر حالته العقلية المتدهورة بما سيحصل لوولف، فبعد ستة عشر عاماً من نشر رواية **السيدة دالاوي**، وضعت وولف حجراً في جيب معطفها ودخلت في نهر أوس.

طرح نقل **السيدة دالاوي** إلى الشاشة مشكلات هائلة لكاتبة السيناريو أيلين آتكنز Eileen Atkins، التي هي ممثلة مسرحية وسينمائية سبق لها أن كتبت قطعة للمسرح لشخص واحد اسمها **غرفة خاصة بالمرء** وقامت بتمثيلها،

وهي مبنية على كتابات وولف. وقد أدركت آتكنز أن المونولوجات الذهنية القصيرة (أو المناجاة الذهنية) لا يمكن نقلها إلا باستخدام صوت مرافق. واستخدام فانيسا ردغريف التي لعبت دور كلاريسا للهجة بطيئة إيقاعية جعل المناجاة تبدو وكأنها نابعة من اللاشعور. ولم تكن المشكلة الرئيسية هي مقاطع المناجاة أو استرجاعات الماضي، بل كانت إدخال حبكة سِبتيموس بحيث تندمج بصرياً مع الحبكتين الأخريين.

يتم الاندماج في مقطع قائمة الأسماء، إذ يظهر عنوان يخبرنا أننا في إيطاليا عام ١٩١٨. ومكان الحدث هو أرض معركة. ينظر جندي في حفرة إلى الخارج من خلال أسلاك شائكة ويرى شخصاً يتقدم نحوه. يصرخ: "إيفانز، لا تأتِ،" لكن الأوان قد فات. وسيستمر موت إيفانز هاجساً لا يفارق الجندي، الذي هو سِبتيموس، إلى أن يعجز عن تحمّل ثقل الذكرى وينهي حياته. والآن يظهر عنوان آخر: «لندن، ١٣ حزيران ١٩٢٣». ترتيب المشهد مختلف كلياً. نحن في غرفة نوم كلاريسا دالاوي المشرقة والجيدة التهوية. ومع أنها لا تنوي سوى أن تشتري زهوراً لحفلة العشاء التي ستقيمها، فهي ترتدي ثوباً أنيقاً متعدد القطع، لونه أزرق مخضرّ، مع منديل رأس متطاير وقبعة ذات ريش أصفر. وأثناء نزول كلاريسا على الدرج تعيد صياغة الجملة الأولى في الرواية: «سأشتري الزهور بنفسي يا لوسي Lucy». ثم تتحدث بعدها بحماسة عن الطقس الرائع الذي يمثل بشيراً بالخير بالنسبة لحفلتها. وتفكّر: «ما أروع التسلية! ما أروع الغوص!» بالنسبة للسيدة دالاوي «التسلية» تعبير صحيح، أما «الغوص»؟ في ماذا؟

تفهم آتكنز التمييز بينهما. وتصبح عبارة «ما أروع التسلية!» الفكرة التي تفكر كلاريسا بها والتي يعبر عنها الصوت المرافق. لكن في تلك اللحظة، «الصباح – منعش وكأنه يُقَدَّم إلى أطفال على الشاطئ» – يعود بكلاريسا فوراً إلى شبابها حين قامت، في يوم مماثل، بفتح بابي النافذة الفرنسية واندفعت خارجة كي «تغوص» في ما سيأتي النهار به. ولكي تحقق تشابك الحاضر والماضي دون أثر ظاهر، وكي تبيّن أن في الفيلم إطارين زمنيين، تقطع غوريس من كلاريسا وهي تفكر «ما أروع التسلية!» في عام

١٩٢٣ إلى كلاريسا في سن أصغر وهي تصيح: «ما أروع الغوص» وتعانق النهار الجديد. ثم يتلاشى الماضي تدريجياً ويظهر محله الحاضر، أثناء توجّه كلاريسا إلى محل الزهور. وعند هذه النقطة يكون مقطع قائمة الأسماء قد انتهى، بعد أن تم تحريك الحبكات الثلاث: كلاريسا الأكبر سناً وكلاريسا الأصغر سناً وسِبتيموس.

كما أن أسلوب القطع، وأحياناً الاختفاء والظهور التدريجيين، من الحاضر إلى الماضي، قد أُسِّس أيضاً وسيستمر طوال الفيلم. ومن الطبيعي التفكير بالمقاطع التي تتعلق بكلاريسا الشابة على أنها حالات استرجاع للماضي. لكن من الأصح التفكير بها على أنها اندماج الماضي والحاضر الذي تسببه حادثة أو تعليق ما. وأول شخص تقابله كلاريسا في الفيلم، كما في الرواية، هو هيو ويتبريد Hugh Whitbread، الذي يعتمد وجوده على تملّق من في السلطة. وفور التقائهما يُسْمَع صوت يقول: «إنني لا أطيقه». والصوت لا يعود لأي من الشخصيتين، بل إلى بيتر وُلش الشاب، وهو يعاتب كلاريسا الشابة أيضاً لتعاطفها مع هيو، الذي كان مضجراً حتى في شبابه. وحين يقترح بائع الزهور زهور بازلاء حلوة للمائدة، تُنْقَل كلاريسا إلى الماضي حين كانت سالي سِتون تقطع رؤوس الأزهار وتلقي بها في إناء. وبعد قيام كلاريسا بشراء ما تريد تفكّر بكونها السيدة دالاوي، التي تقيم الحفلات، وبأنها لم تعد «كلاريسا». في تلك اللحظة، تقطع إلى كلاريسا الشابة، التي يخبرها بيتر أنها حين تكبر ستكون مضيفة رائعة.

واختيار كلاريسا لثوب للحفلة يقودها إلى حلم يقظة تظهر فيه وهي شابة في ثوب أبيض (وهو اللون الذي ترتديه كلاريسا الشابة بشكل عام) مع سالي، وهي على وشك أن تعيش «أروع تجربة في حياتها بأكملها»، حسب وصف وولف لها. إذ أن سالي وكلاريسا تقبّلان إحداهما الأخرى على الشفاه، بعفة شهوانية على نحو غريب – فهي ليست عذراوية ولا جنسية، وإنما مزيج من الشيئين معاً تشعر كلاريسا بعده بدوار ولكن بالنشوة أيضاً. وهذه اللحظة قصيرة الأمد في كلا الرواية والفيلم. ويشاهد بيتر القبلة، لكنه لا يعبر عن الاعتراض البادي في تعبير وجهه. وإذا كانت توجد أية حادثة في كلا الرواية

والفيلم تبين السبب في أن كلاريسا تفضّل ماضياً يمكن لقبلة فيه أن تكون بريئة، رغم تيارات الرغبة التي تولّدها، على حاضر تسبب فيه قبلة كهذه صدمة، فهذه هي الحادثة. وإذا كانت القبلة هي «أروع لحظة»، فلأن الفعل نفسه كان رائعاً، مطهّراً من أي شيء يمكن أن يقلصه إلى مجرد هيام.

طوال الفيلم تبدي آتكنز وغوريس سعة مخيلة في ربط الحاضر بالماضي. وقرار رتشارد دالاوي أن يشتري وروداً حمراء لكلاريسا يعقبه قطع إلى بيتر الشاب وقد أحضر لها وروداً بيضاء. وحين يعلم رتشارد أن بيتر – الذي يعرف أنه كان في الماضي منافسه في خطب ود كلاريسا – قد عاد من الهند، فإنه يفكر: «إذا كان بيتر وُلش موجوداً في المدينة، فستعلم كلاريسا بذلك»، وفي أثناء ذلك ينتقل المشهد إلى الماضي حين أدرك رتشارد أن بيتر متيّم بكلاريسا.

واتبعت آتكنز مدخلاً معقولاً إلى حبكة سبتيموس الفرعية، فقد جزّأتها وقدمتها بالتقسيط، وأحياناً تُجري قطوعاً متبادلة بينها وبين حادثة أخرى. على سبيل المثال، هناك مقابلة بين الغداء عند الليدي برتون Burton مع زيارة سبتيموس وريزيا للطبيب النفسي الدكتور برادشو. وتوضح وولف أن كلاريسا لا تقابل سبتيموس أبداً، مع أنهما يكونان في جوار محل الزهور حين تُحدث سيارة صوت انفجار بسبب الاحتراق المبكر ما يرعب سبتيموس. وشعرت آتكنز وغوريس أن كلاريسا يجب أن تراه، رغم أنه لا توجد لديها أية فكرة عن هويته. في الفيلم، تنظر كلاريسا في لحظة الانفجار إلى النافذة وترى وجه سبتيموس مضغوطاً على الزجاج. ويبدو عليها وكأنها تعرفه على نحو ما، لكن من الواضح أنها لا تعرف اسمه. وكانت آتكنز تعرف أن وولف اعتقدت دائماً أن سبتيموس وكلاريسا بديلان. وهو يغوص، لكنها تبقى مرتبطة بالروتين.

سبتيموس هو في الوقت نفسه الشكل المتطرف من كلاريسا وصورة وولف في المرآة. وحين يصل برادشو وزوجته إلى الحفلة ويتحدثان عن المريض الذي انتحر، تدور أفكار كلاريسا التي نسمعها من خلال الصوت

المرافق فقط حول التأثير الذي سيتركه الخبر على الحفلة، التي كانت في الواقع تسير على ما يرام. بالنسبة لكلاريسا، الموت مثل الضيف غير المدعو، كما تبيّن غوريس من خلال لقطات مقربة لفمي الدكتور برادشو وزوجته، وهما يرويان الخبر الذي يكاد أن يصيب كلاريسا بالإغماء. تتوجه كلاريسا بعد ذلك إلى غرفة أخرى، حيث تنظر من النافذة إلى سورها ذي المسامير المدببة. وكما في الرواية، نسمع نفسها الداخلية وهي تتأمل مسألة موت شخص لم تقابله قط، لكنها تشعر شيئاً من القرابة الغامضة بينها وبينه، تتساءل عن فعلته وتقارن حياته كما تتصورها مع حياتها. وشيئاً فشيئاً تتوصل كلاريسا إلى أنه سيبقى دائماً شاباً، وأن حياته التي لاتعرف عنها شيئاً ستكون ذكرى، كما هو شبابها.

وإدراكها أن الشاب انتصر بطريقة من الطرق – أنه اتخذ القرار وقام بالغوص وتوصل إلى السلام – هو الذي يتيح لها أن تعود إلى الحفلة وتستأنف دور المضيفة وتمضي بالفيلم قدماً نحو خاتمته. وقد عرفت أتكنز وغوريس أن الفيلم لا يمكن أن ينتهي مثل الرواية، التي ينتظر بيتر فيها كلاريسا لكي تعود، وأخيراً حين يراها يقول: «هذه كلاريسا.... لأنها كانت هناك». هذا أدب، وهو أيضاً غير سينمائي.

بدلاً من ذلك هناك اختفاء تدريجي لبيتر وكلاريسا وهما يرقصان معاً، مثل شخصين في منتصف العمر، وظهور تدريجي للقطة جماعية لكلاريسا وسالي وبيتر على المرج في بورتون، ينظرون وكأن المستقبل يحمل وعداً غير مقيد وأن كل يوم سيكون تسلية أو غوصاً.

رواية مايكل كننغام الساعات وفيلم ستيفن دالدري الساعات (٢٠٠٢). رواية مايكل كننغام **الساعات** (١٩٩٨) هي نفسها مقتبسة. فما كان بإمكان كننغام أن يكتب الساعات لولا معرفته التامة برواية **السيدة دالاوي** وبحياة فرجينيا وولف. «الساعات» كان العنوان المؤقت لرواية وولف **السيدة دالاوي**، التي يعتبر مرور الزمن أحد موضوعاتها. وكما هي الحال في **السيدة دالاوي**، يجعل كننغام الحاضر والماضي يتشابكان، ولكن بطريقة مختلفة اختلافاً كلياً.

إذ أن رواية **الساعات تروي** ثلاث قصص: صراع فرجينيا وولف من أجل أن تكتب **السيدة دالاوي** في ضاحية من ضواحي لندن عام ١٩٢٣، واستعدادات كلاريسا فون لإقامة حفل استقبال تكريماً لشاعر يحتضر بسبب مرض انعدام المناعة المكتسب (الإيدز) في نيويورك عند نهاية القرن العشرين، ومحاولة لورا براون أن تقرأ **السيدة دالاوي** في لوس أنجلس عام ١٩٤٩، أثناء نضالها المشابه لنضال شخصية العنوان للعثور على معنى في حياتها.

تبدأ الرواية بمقدمة في عام ١٩٤١، وبالتحديد ٢٨ آذار ١٩٤٢، حين قامت فرجينيا وولف – بعد أن تركت ملاحظتين لزوجها لينارد وأختها فانيسا – بالخوض في نهر والانتحار غرقاً. والمقدمة هي بمثابة قفز إلى المستقبل لأن كننغام حدد سنة ١٩٢٣ وليس ١٩٤١ لوولف.

في الجزء الحديث، كلاريسا فون هي محررة كتب في نيويورك تنطلق في صباح أحد الأيام لشراء زهور لحفلة تكريم لرتشارد (الذي لا يُكْشَف اسمه العائلي إلا في النهاية)، الشاعر المريض مرضاً قاتلاً ولديه حافز انتحاري، والذي يدعوها «السيدة دالاوي» لأنها تشبه شخصية وولف. ورتشارد هو تجسيد لشخصية سِبتيموس وهو ينتحر بالطريقة نفسها.

وفي حين أن كلاريسا ورتشارد دالاوي متزوجان، فإن كلاريسا فون ورتشارد عاشقان سابقان من منتجات الثورة الجنسية التي اندلعت في العقد السابع من القرن العشرين، حين لم يكن هناك تمييز بين الجنس غير الآمن والمحمي. وتتذكر كلاريسا، شخصية وولف، شبابها في بورتون حيث كان أقرب شيء خَبِرَته إلى التجربة الشهوانية هو القبلة التي تبادلتها مع سالي سِتون. أما كلاريسا فون فقد عاشت في علاقة علنية في وِلفليت Wellfleet مع رتشارد وعشيقه لويس.

يتصور كننغام ما يمكن أن تكون عليه كلاريسا حديثة، لا تقيدها التقاليد والقواعد الأخلاقية التي كان على السيدة دالاوي الالتزام بها. وقد استقرت كلاريسا الآن في علاقة مع منتجة تلفزيونية تدعى سالي لِستَر Lester، الواضح أن شخصيتها مرسومة على غرار سِتون. كما يمكننا أن نعتبر كلاريسا، شخصية

كننغام، مزيجاً بين شخصيتي وولف: كلاريسا وريزيا زوجة سِبتيموس. ويبدو أن كننغام يتخيل ما كان يمكن أن يحدث لو أن كلاريسا دالاوي قابلت سِبتيموس. لو حدث ذلك لأحست بروح قريبة منها، خاصة على اعتبار أن خطة وولف الأصلية كانت إنهاء الرواية بانتحار كلاريسا. وإذا كان سِبتيموس وكلاريسا بديلين، فسيفهم أحدهما الآخر. لكن إذا كانت رواية **الساعات** أي مؤشر، فإن كلاريسا ما كانت لتستطيع منع سِبتيموس من الانتحار أكثر من استطاعة كلاريسا فون منع رتشارد من القيام بالشيء نفسه. فالصوتان اللذان قادا كلاً منهما إلى الانتحار كانا أعلى من أي صوت بشري.

يردد كننغام في الأماكن المناسبة صدى لغة وولف، أحياناً بشكل حرفي، مستخدماً أحرف مائلة، وأحياناً بالتلميح. وجملة **الساعات** الافتتاحية: «بقي شراء الزهور» تذكر بجملة «قررت السيدة دالاوي شراء الزهور بنفسها». وقبل أن تذهب كلاريسا فون لشراء الزهور، تشعر أنها على وشك «الغوص» في مسبح. وتتذكر كلاريسا كيف هرعت خارجة من باب زجاجي في ولفليت حين كانت في الثامنة عشرة، تماماً كما فعلت كلاريسا رواية وولف في بورتون وهي في العمر نفسه. وانتهى الأمر بالسيدة دالاوي أن تقطن في حي الطرف الغربي الحديث في لندن، وبكلاريسا فون في حي القرية الغربية في نيويورك.

في طريق كلاريسا فون لشراء الزهور تقابل أولاً وولتر هاردي Walter Hardy، وهو كاتب مبتذل، وتدعوه إلى حفلتها، تماماً مثلما تصادف السيدة دالاوي هيو ويتبريد وتذكره بحفلتها. وولتر له عشيق معتل الصحة اسمه إيفان Evan، وهيو ويتبريد له زوجة تدعى إيفيلين Evelyn في دار للرعاية. وفي محل الزهور، تسمع كلاريسا فون ضجة عالية، تماماً كما يحدث للسيدة دالاوي، لكنه ليس دوياً صادراً عن سيارة كما هي الحال في رواية وولف، بل طاقم سينمائي على وشك أن يبدأ التصوير. وكما تكتب طائرة في السماء عبارة «كريمو توفي Kreemo Tofee» في **السيدة دالاوي**، ما يعطي شيئاً من التسلية للناظرين، فإن فكرة فيلم يجري إنتاجه تثير كلاريسا.

والشخص المقابل لبيتر وُلش – الذي يعود من الهند ليخبر السيدة دالاوي أنه يحب امرأة متزوجة – هو لويس، عشيق رتشارد السابق، الذي يعود من سان فرانسيسكو ليخبر كلاريسا أنه يحب طالبة. ودعوة الليدي برتون إلى الغداء الموجهة إلى رتشارد دالاوي، تجد صداها في الغداء الذي يدعو الممثل اللوطي أوليفر سينت آيفز Oliver St. Ives سالي إليه ليثير اهتمامها بسيناريو حول بطل لوطي من أبطال أفلام الحركة.

وإعادة كننغام لخلق عام ١٩٢٣ في الفصل المعنون «السيدة وولف» هو نتيجة بحث علمي واسع النطاق. ومن الطبيعي أنه يتصرف بحرية مع بعض التفاصيل، ولكن الغرض الوحيد من ذلك هو إعطاء الحكاية طابعاً درامياً أقوى. على سبيل المثال، في أيلول ١٩٢٣، كانت فرجينيا وولف الحقيقية في محطة رتشموند تنتظر أن يصل زوجها لينارد من لندن. وبسبب تعبها من العيش في عزلة، شعرت فجأة بدافع لأن تشتري تذكرة إلى لندن. وحين وصل لينارد وعلم ما فعلته فرجينيا طلبت على الفور إعادة التذكرة. لكن كننغام يصوّر نسخة بديلة من الحادثة. فأثناء قيام فرجينيا بالتمشي، تقرر فجأة السفر إلى لندن. «ما أروع التسلية! ما أروع الغوص!» لا يستعمل كننغام حروفاً مائلة لهاتين العبارتين، مشيراً إلى أنهما ليستا من رواية وولف بل من داخل وعيها. وهي لا تنتظر زوجها، وإنما هربت من وصايته عليها. لكن حين تراه فرجينيا يهرع نحوها، فبدلاً من أن تشرح ما جرى وتعيد التذكرة، تحتفظ بها بكل بساطة ولا تخبر لينارد قط بما كانت قد خططت.

وقد تبدو حكاية لورا براون أصلية، لكن هي أيضاً لها جذورها في رواية **السيدة دالاوي** وفي حياة وولف. لورا – وهو اسم أخت فرجينيا غير الشقيقة من زوجة والدها الأولى – كانت غير مستقرة ذهنياً وفي نهاية الأمر دخلت مصحة. ولورا براون لم تصل بعد إلى تلك المرحلة، لكنها تقترب منها. ففي محاولة يائسة منها لإتمام قراءة **السيدة دالاوي**، ولكونها تعرف الكثير عن حياة المؤلفة (وخاصة انتحارها)، فإنها تفكر بالقيام بالشيء نفسه، ولذلك تنزل في فندق ومعها نسخة من الرواية، التي تقرر

قراءتها قبل أن تنتهي حياتها. وفي النهاية تعدل لورا عن الانتحار لكونها حاملاً بطفلها الثاني.

ولورا هي بديلة فرجينيا الحقيقية، أكثر حتى من كلاريسا فون، فهي امرأة متزوجة زوجها موله بها ولها ابن صغير («ريتشي») لكنها لا تزال غير راضية. وحين تُسِرّ لها كيتي Kitty، إحدى جاراتها، خبر العملية الجراحية التي لا بد أنَ تخضع لها لإزالة ورم في جسمها، تخفف لورا عنها بالطريقة الوحيدة التي تعرفها: بقبلة وعناق. والإلهام لهذا هو القبلة التي تبادلتها كلاريسا وسالي سِتون في **السيدة دالاوي**. لكن، هناك اختلاف كبير. فلورا تمنح نفسها لكيتي، ولكن بطريقة هي في الوقت نفسه أمومية وحسية. وفي عناقهما تشعر لورا أنها تكتشف «أعماق كيتي»، وهذا شيء كان زوج كيتي ولا يزال يبحث عنه ولا يعثر عليه – والمعنى الضمني هو أنه لا يوجد رجل يستطيع ذلك أبداً. وباكتشاف لورا اعماق كيتي، يبدو أنها اكتشفت أعماقها هي، وهذا سيؤدي بها فيما بعد إلى هجران أسرتها وصياغة حياة جديدة لنفسها.

قرب نهاية الرواية، يؤطر رتشارد نفسه في نافذة شقته، كما فعل سِبتيموس، وينزلق منها إلى موته. وهو يودّع كلاريسا بالكلمات نفسها التي استعملتها فرجينيا وولف في رسالتها الانتحارية القصيرة إلى لينارد: «لا أعتقد أنه يمكن لشخصين أن يكونا أسعد مما كنا». وفي الفصل الأخير، الذي تقع أحداثه «عند نهاية القرن العشرين»، تصل أم رتشارد البالغة الثمانين من العمر إلى شقة كلاريسا بعد أن يردها خبر انتحار ابنها. واسم رتشارد الفعلي هو رتشارد ورثنغتون براون Richard Worthington Brown. وأمه هي لورا براون، التي تركت زوجها و«ريتشي» بعد ولادة طفل ثان: ابنتها. والسبب هو نفسه الذي دفع فرجينيا وولف لشراء تذكرة إلى لندن في أيلول ١٩٢٣، وهو العودة إلى حياة كانت رغم مخاطرها وإغواءاتها تتيح فرصاً لــ «التسلية» و«الغوص» لا توفرها الضواحي. وبعد ولادة ابنتها، تركت أسرتها ومضت إلى حياة خاصة بها، لتصبح فيما بعد أمينة مكتبة في كندا.



نيكول كيدمان في فيلم **الساعات** (٢٠٠٢)
الذي فازت عليه بجائزة الأوسكار في دور فرجينيا وولف.

ونحن نعلم من الفيلم أن زوج لورا يتوفى بسرطان الكبد، وأن سائقاً ثملاً يقتل ابنتها، وأن ريتشي يكبر ليصبح شاعراً مرموقاً، كتب أيضاً رواية شخصيتها الرئيسية امرأة تنتحر. لكن الرواية هي انتقام من أمه، التي كانت على ما يبدو النموذج له، رغم أن القلة التي قرأتها افترضت أن كلاريسا هي التي ألهمته بالشخصية. لكن قد تكون هذه طريقة كننغام في الإيحاء بأنه لا يوجد اختلاف كبير بين فرجينيا وولف وكلاريسا فون ولورا براون، على اعتبار أن كلاً منهن اختارت اختياراً حراً. فقد تاقت فرجينيا وولف إلى الغوص في الحياة، لكن جنونها دفعها إلى غوص من نوع مختلف ومأساوي. وكلاريسا فون تقبل الحياة وفق شروط هذه الحياة، وهي تعرف أنه سيأتي يوم من الأيام يشير إلى الغوص، لكن «ستتبعه أيام أخرى أكثر ظلمة وأكثر صعوبة». وغوص لورا براون هو أصعب الحالات كلها، باعتبار أنه انطوى على قطع العلاقات مع الماضي، بما فيه زوج وابن وابنة، من أجل الحفاظ على سلامتها العقلية.

على الرغم من أن الشخصيات في رواية **الساعات** ترتبط بالاسم وبالتلميح مع رواية فرجينيا وولف ومع حياتها الخاصة أيضاً، فهي رواية تستطيع الوقوف مستقلة على قدميها كتحفة من الأدب الروائي.

وفي نقل كاتب السيناريو ديفيد هير David Hare للرواية، حافظ على حكاية كننغام الثلاثية، مجزئاً إياها بطريقة تناسب السينما وليس الرواية

المكتوبة. ولأن توزيع فيلم **الساعات** كان في عام ٢٠٠٢، فقد أخّر هير حكايتي كلاريسا فون ولورا براون إلى عامي ٢٠٠١ و١٩٥١ على التوالي. والجزء الخاص بفرجينيا وولف (١٩٢٣، ١٩٤١) بقي على حاله دون تغيير، باعتبار أن له أصلاً في الواقع.

وللفيلم مقدمة على شكل مقطع الأسماء يبدأ كما تبدأ الرواية بانتحار فرجينيا وولف. أولاً نسمع صوت الماء المتدفق، يليه لقطة متحركة لنهر، ويظهر عنوان يبين موقع النهر: سسكس، إنجلترا، ١٩٤١. ترتدي امرأة معطفها، وتترك بيتها، وتشق طريقها عبر منطقة مشجّرة نحو النهر – نهر أوس الذي أغرقت فرجينيا وولف نفسها فيه. وعن طريق القطع المتكرر، تتداخل مع سيرها باتجاه النهر مقتطفات ينقلها الصوت المرافق من الرسالة التي كتبتها وولف إلى زوجها لينارد تعلمه فيها أنها لا تستطيع الاستمرار في الحياة. وحين تصل إلى الرصيف، تجد صخرة كبيرة وتضعها في جيب معطفها. ثم تخوض في الماء، لتغرق بعد فترة تحت السطح وبعد لقطة جسمها المغمور بالماء يظهر عنوان الفيلم: **الساعات**.

بعد ذلك يقطع المخرج ستيفن دالدري إلى خلفية تبدو حديثة نسبياً. يصل رجل بسيارته ويدخل منزلاً وهو يحمل باقة من الورود: «لوس أنجلس ١٩٥١». الرجل هو دان براون، الذي لا تزال زوجته لورا نائمة. يلي ذلك مزيد من الأسماء، مع تقديم إطار زمني آخر: «رتشموند، إنجلترا، ١٩٢٣»، قبل انتحار فرجينيا وولف بثمانية عشر عاماً. لينارد يتحدث مع طبيب عن حالة زوجته. ومع استمرار قائمة الأسماء، تظهر فرجينيا مستلقية في سريرها لكنها مستيقظة – وهذه طريقة حاذقة للربط بينها وبين لورا براون النائمة، فكلتاهما تعانيان من فراغ متشابه.

ثم يحدث قطع مفاجئ إلى امرأة في سترة جلدية تدخل إلى شقة وتستلقي على سرير مع امرأة أخرى نصف نائمة. «مدينة نيويورك ٢٠٠١». المرأتان هما سالي لِستَر وكلاريسا فون. تنطلق ساعات منبهة، أو في حالة فرجينيا وولف أجراس، وتوقظ لورا وفرجينيا وكلاريسا، وهن يستعدِدْن

لمواجهة النهار الجديد بالطقوس المعتادة: الاستحمام، الشعر، فحص الشكل من خلال المرآة. وبالمقارنة مع فرجينيا وكلاريسا، تظهر لورا فاترة الهمة، مفضلة البقاء في السرير فترة أطول لقراءة رواية **السيدة دالاوي**. خلال بضع دقائق، أصبحت ثلاث نساء لوحة ثلاثية، ومع أنهن يعشن في فترات زمنية مختلفة، فهن يشتركن في تجربة مشتركة ليوم مفرد، يبدو فيه كل شيء ذي تأثير على كل منهن وكأنه يحدث في الوقت نفسه، ما يجعلنا نعتقد أن كل امرأة منهن كانت ستفهم الأخرى.

ومع انتهاء مقطع قائمة الأسماء، نرى كلاريسا وهي ترمي حزمة من الزهور الميتة، ودان يضع الورود الصفراء في إناء زهور، وخادمة ترتّب زهور الذرة في منزل وولف في رتشموند. تنزل فرجينيا على السلّم، مع ظهور آخر الأسماء: «إخراج ستيفن دالدري» على الشاشة، ويبدأ الفيلم الفعلي.

خلافاً لرواية كننغام بمقدمتها التي تحدث عام ١٩٤١، يستخدم الفيلم مقدمة خاصة بالسينما: مقطع قائمة أسماء فيه ثلاثة إطارات زمنية (أربعة، إذا أضفنا الانتحار في عام ١٩٤١) وتتكشف حياة ثلاثة أشخاص أمام أعيننا. والقطوع المتبادلة التي تترسخ في مقطع قائمة الأسماء تستمر طيلة الفيلم. وحين تقرر فرجينيا أخيراً ما ستكون عليه الجملة الافتتاحية في **السيدة دالاوي**، ينطق الجملة الصوت المرافق، وتقرؤها لورا بصوت عالٍ، وتقول كلاريسا: «سالي، أعتقد أنني سأشتري الزهور بنفسي».

وفي نقل الرواية إلى الشاشة، اختار ديفيد هير أن يقتصر التركيز على الشخصيات الأساسية من كتاب كننغام، وأن يحذف ولتر هاردي وأوليفر سينت آيفز والأحداث التي تتعلق بهما. ويُشَار إلى مَشاهد ولفليت مجرد إشارة، لكنها لا تعطى شكلاً دراميا. كذلك قام دالدري ببعض الاختيارات، واحد من أهمها هو جعل لورا وفرجينيا بديلتين. فبالإضافة إلى اشتراكهما في الافتقار إلى تحقيق الذات، هما متشابهتان جداً، حتى في تفاصيل تتعلق بمظهرهما، مثل تسريحة الشعر، إلى درجة أن كلاً منهما تبدو مدركة لوجود الأخرى. وقرار فرجينيا أن تجعل السيدة دالاوي تقتل نفسها تعقبه محاولة

لورا تحضير كعكة عيد ميلاد لزوجها. ومع أنه لا يبدو أن الحادثتين مترابطتان، فالرابطة موجودة حقاً. فتحضير الكعكة هي وسيلة أخرى تلهي لورا بها نفسها لتفادي مواجهة مصيرها، الذي يبدو أنه يشير باتجاه الانتحار. ما فعله هير ودالدري هو أنهما ربطا قرارين، أحدهما يتعلق بإنهاء رواية، والآخر بإنهاء حياة. لكن لا يتم تنفيذ أي منهما حسبما خطط له في الأصل، ففرجينيا تقرر عدم انتحار السيدة دالاوي، ولورا ستجد طريقة أخرى للتعامل مع زواج وصل إلى طريق مسدود. وقرار فرجينيا أن تدع السيدة دالاوي على قيد الحياة يتقاطع مع نزول لورا في فندق كي تقدم على الانتحار. وقبل أن تتناول لورا الحبوب التي أخرجتها يغلبها النوم بينما يبدو كأن طوفاناً قد بدأ تحت سريرها ثم غمرها، كما غمر نهر أوس فيرجينيا. في حالة لورا، هذا مجرد حلم. وتماماً كما قامت فرجينيا بالاختيار، تختار لورا أيضاً حين تستيقظ، إذ تصيح: «لا أستطيع. لا أستطيع».

تعتمد النسخة السينمائية من **الساعات** على الجانب البصري بقدر ما تعتمد على الشفوي لتوضح من خلال بضع صور ما لا يمكن إنجازه إلا بقراءة دقيقة للرواية. ومن المحتمل أن يتوصل أحد هواة الأفلام البوليسية إلى حقيقة أن «ريتشي» براون أصبح رتشارد، الشاعر المصاب بانعدام المناعة المكتسب. وحين يُذْكَر أخيراً اسمه الكامل، رتشارد ورثنغتون براون، قد يتساءل القارئ المدقق ما إذا كانت هذه هي الحقيقة فعلاً. في الفيلم، بعد أن تقرر لورا عدم الانتحار، تأخذ ريتشي من منزل السيدة لاتش Latch حيث تركته. وتخفف عنه بقولها: «أنت فتاي». يقطع دالدري بعد ذلك إلى لقطة لصورة زفاف فوتوغرافية بالأسود والأبيض لامرأة تبدو أنها لورا براون، وهي كذلك فعلاً. تعود آلة التصوير وتقترب من رتشارد، الذي من الواضح أنه كان ينظر إلى صورة أمه. يمضي رتشارد إلى النافذة ويفتح الستارة. ونتوقع لقطة وجهة نظر، ونحصل عليها، ولكنها ليست للشارع في الأسفل. بدلاً من ذلك يكرر دالدري لقطة سابقة لريتشي ينادي أمه من نافذة منزل السيدة لاتش. ولن يخفق في إدراك الصلة سوى مُشاهد عديم الملاحظة.

في مرحلة باكرة من كتابة **السيدة دالاوي**، تصوّرت وولف قبلة بين كلاريسا وامرأة أخرى، تعادل «القبلة المسحورة في حكايات الجن». وقد نجحت في ذلك في مشهد القبلة بين كلاريسا وسالي سِتون. وفي فيلم يروي ثلاث قصص، ستكون هناك ثلاث قبل، وليس قبلة واحدة. فلورا تقبّل كيتي على شفتيها لأنها الطريقة الوحيدة التي تعرفها لتعزية امرأة ظهرت عليها جميع أعراض السرطان المبيضي. وهي قبلة غامضة، لأن لورا شخصية غامضة. والقبلة رزينة لكنها حسية مع ذلك، أثيرية ولكنها جسدية. وهي تقبل كيتي لتهدئة قلقها وفي الوقت نفسه لتجربة نوع من الاتحاد مع امرأة معذَّبة أخرى، زواجها أيضاً لا يحقق لها ذاتها.

حين تغادر فانيسا بِل Bell بعد زيارة فرجينيا في رتشموند، تعانق فرجينيا أختها عناقاً متعطشاً، كما لو أنها تحاول أن تطوي فانيسا داخلها كيلا يمكن التفريق بينهما. وهي تقبلها قبلة مليئة بالعاطفة، ولكنها ليست جنسية. وبعد محنة انتحار رتشارد، تقبّل كلاريسا المنهوكة سالي. ومرة أخرى تكون القبلة خالية من الشهوانية، فهي علامة غير منطوقة على امتنان كلاريسا لدعم سالي وحبها لها، اللذين لم يكن باستطاعتها الاستمرار بدونهما. ومع أن كل قبلة تختلف عن الأخرى، فحافز جميعها هو الحاجة – الحاجة لمواساة شخص آخر، ولتوحيد الذات مع شخص آخر، وللتعبير عن الإخلاص لشخص آخر.

وخلافاً لرواية كننغام، التي ليس فيها سوى مقدمة، يحتوي الفيلم على خاتمة أيضاً، ما يكمل دائرته. فمرة أخرى تخوض فرجينيا في الماء، بينما نسمع صوتها يطلب من لينارد أن يتذكر أعوامهما معاً، وحبهما المتبادل، وفوق كل شيء: «الساعات دائماً». وحين يغوص رأسها تحت السطح، ينتهي الفيلم.

فيلم **الساعات** نقل وفي بقدر ما يمكن لأي روائي أن يتمناه. والفيلم، بصفته وسيلة سمعية بصرية، يتمكن من خلال موسيقى فيليب غلاس Philip Glass أن يوفّر عبارة موسيقية متكررة في الحكايات الثلاث كلها، تُسمَع أول مرة حين نرى نهر أوس يتدفق بلا رحمة. والموسيقى هي سلسلة من النغمات السريعة تردد صدى الحركة الحتمية نحو المصير الشخصي لكل

من النساء. وقد سبق بحث الخطة اللونية، بألوانها البنية والزرقاء المتناوبة، لكنها هي أيضاً تساهم في توحيد ثلاث حيوات في حياة واحدة. ومثل أي نقل سينمائي ناجح، يحقق **الساعات** حياة جديدة على الشاشة مختلفة تماماً عن حياة الرواية على الورق.

نقل المسرحيات

مع أن المسرحيات تُكتَب كي تُمثَّل، فهي أيضاً تطرح تحدياً لصانعي الأفلام الذين يودون نقلها بصيغة تلائم الشاشة. فكتاب المسرحية مقيدون على نحو لا يتعرض له كتّاب الرواية. الحوار هو الذي يدفع الحدث في المسرح، تساعده أية تجهيزات (المَشاهد والأزياء والمكياج والإضاءة) المختارة للعرض، ويجري أداء هذا الحدث ضمن مساحة معينة مثل المدرّج أو المسرح الدائري.

ولا بد للمسرحية، كي تُترجَم بنجاح إلى فيلم، أن «تنفتح» للشاشة، وهذا ذو أهمية خاصة بالنسبة للمسرحيات ذات المشهد الواحد، التي تعتبر كثير منها من أفضل ما قدّمه المسرح: **الثعالب الصغيرة**، و**عربة اسمها الرغبة**، و**ارجع يا شيبا الصغير**، و**رحلة نهار طويلة إلى الليل**، وغيرها. أما المسرحيات الغنائية الموسيقية مثل **الملك وأنا** و**جيبسي**، فهي تطرح مشكلات أقل بسبب تعدد مشاهدها. ويستطيع صانعو الأفلام استعمال أساليب متنوعة من أجل «فتح» المسرحية التي تقتصر خلفية الحدث فيها على مكان واحد أو مكانين.

ويستطيع صانعو الأفلام الاستفادة من وسيلتهم بإعطاء شكل درامي أو مرئي للمادة التي لا يمكن تقديمها على المسرح إلا من خلال السرد. فأحداث مسرحية وليام إنج **نزهة** تجري في باحة بين منزلين في بلدة صغيرة في كانساس. ولذلك فنزهة عيد العمال، التي استوحي منها العنوان والتي هي عنصر بالغ الأهمية في الحبكة، لا تُرى أبداً. وبما أن المسرحية هي تصوير درامي للطريقة التي يغير فيها وصول شخص غريب في صباح عيد العمال حياة جميع الشخصيات، فقد نقل كاتب سيناريو نسخة عام ١٩٥٥ السينمائية

أكثر مَشاهد المسرحية تأثيراً إلى النزهة نفسها، حيث تكشف الشخصيات عن طبيعتها الحقيقية وعن أعمق أفكارها. واستخدم المخرج جاشوا لوغان النزهة لإعطاء المشاهدين تصويراً مليئاً بالحيوية لطقس تحتفل به أمريكا الريفية في نهاية الصيف.

وغور فيدال Gore Vidal – الذي نقل مسرحية تنيسي وليامز **فجأة في الصيف الماضي** إلى الشاشة – أضاف مَشاهد جديدة، لأن المسرحية لم يكن لها سوى مشهد واحد، وهو حديقة. في المسرحية تكون كاثرين هولي قد أُدخلت إلى مصحة ليونز فيو Lion's View التابعة للولاية لأنها اعتبِرت مجنونة. وبجعلنا نرى كاثرين (إليزابيث تيلر) في المصحة استطاع فيدال والمخرج جوزيف مانكيويتز تصوير الظروف المخيفة فيها. وبما أن الحبكة تعتمد حول ما إذا كانت ستجرى لكاثرين جراحة فصّية، فالفيلم يبدأ بعملية فصيّة تُجرى في غرفة عمليات. والأهم من ذلك انه حين تسرد إليزابيث مونولوجها عند ذروة الفيلم، الذي تروي فيه الموت البشع الذي لقيه ابن عمها سباستيان، تظهر على الشاشة تفاصيل للحادثة وللأحداث التي أدت إليها.

كما يمكن لصانعي الأفلام تصوير الرموز بحيث تتوقف عن أن تكون تجريدية. ففي **عربة اسمها الرغبة**، «العربة»(*) رمزية وحقيقية في الوقت نفسه. فهي وسيلة النقل التي توصل بلانش دوبوا إلى منزل أختها، حيث تأمل الهروب من ماض وسخ ومؤلم. والفيلم يمكننا من رؤية العربة، التي ترتبط من البداية ببلانش، باعتبار أنها كانت ذات أثر كبير في إحضارها إلى بيئة ستتعرض فيها فيما بعد للتدمير. وفي مسرحية أخرى لتنيسي وليامز، وهي **ليلة الإغوانا** (١٩٦٢)(**)، لم يكن من الممكن رؤية الإغوانا – المربوطة بحبل والموضوعة تحت شرفة المدخل – على خشبة المسرح، لكنها رمز للشخص غير الملتزم

(*) التي هي في الواقع «الترام». (المترجم)

(**) التاريخ المذكور هنا يختلف عن ذلك الوارد بعد أسطر، والصحيح أن الفيلم يعود إلى عام ١٩٦٤، في حين أن المسرحية ظهرت في عام ١٩٦١. (المترجم)

(وربما الفنان)، الذي يحاول المجتمع تقييد تحركاته لأن الذين يخرجون عما هو متعارف عليه يشكلون في كثير من الأحيان تهديداً للذين أقسموا على الالتزام به. وفي حين أن رؤية الإغوانا فعلاً ليست ضرورية، فقد عرف جون هيوستون، الذي أخرج نسخة عام ١٩٦٤ الفيلمية، أن المشاهدين سيتوقعون رؤيتها، ورؤية الإغوانا – وهي حيوان لا تنطبق عليه الفكرة التقليدية عن الجَمال – تسلط الضوء على النقطة التي يود وليامز إبرازها.

يمكن أيضاً «فتح» المسرحيات بنقل بعض الحوادث إلى مواقع أخرى لتحقيق التنوع. فمثلاً لم يكن لدى ليليان هلمان خيار سوى أن تجعل قَتْل الشرير في مسرحيتها **راقب الراين** (١٩٤١) يجري في غرفة الجلوس، باعتبار أن الحدث بأكمله يجري فيها. والنسخة السينمائية لعام ١٩٤٣ تنقل جريمة القتل إلى المرآب. وفي مسرحية **عربة اسمها الرغبة**، تخبر بلانش ميتش عن انتحار زوجها بعد أن يعودا من كازينو بحيرة القمر. أما الفيلم فيتيح لبلانش أن تخبره بذلك في الكازينو.

وفي السينما، يُستخدم الصوت المرافق لنقل مقاطع المناجاة والعبارات الجانبية(*) في مسرحيات شكسبير، وهي الطريقة المثالية للتعبير عن أفكار الشخصية بصوت عالٍ. فيجب أن يسمع الجمهور ما تفكر الشخصية به. وفي نسخة عام ١٩٤٨ من **هاملت**، لجأ لورنس أوليفيه بشكل متكرر إلى الصوت المرافق لجعل هذه التقاليد المسرحية طبيعية إلى درجة أكبر.

أحياناً حين ينقل كاتب سيناريو إحدى المسرحيات يبتدع شخصية من اسم يُذْكَر مجرد ذكر في المسرحية، أو يبتدع شخصية جديدة ليزاوج بينها وبين شخصية موجودة في المسرحية. في فيلم **شاي وحنان**، تظهر إيلي Ellie – التي يقتصر ذكرها في المسرحية على أنها المومس التي فشل توم لي معها فشلاً

(*) العبارة الجانبية هي عبارة تتفوه بها إحدى الشخصيات على المسرح بحضور شخصيات أخرى، لكن يفترض أن تلك الشخصيات لا تسمع تعليقها، وقد يدير القائل وجهه إلى أحد الجانبين حين ينطق بقوله هذا، ومن هنا جاءت التسمية. (المترجم)

ذريعاً إلى درجة أنه حاول الانتحار – كشخصية ويُصَوَّر اللقاء بينها وبين توم أيضاً. وفي نهاية مسرحية **الثعالب الصغيرة** (١٩٣٩)، تعلم ألكساندرا Alexandra أن أمها ريجينا Regina مسؤولة عن موت أبيها. وحين وُزِّعَت نسخة عام ١٩٤١ السينمائية من المسرحية، كانت قواعد الإنتاج تتطلب نوعاً من العقاب. والنهاية الأصلية، التي تبقى ألكساندرا فيها لتذكِّر ريجينا بما فعلت، قد تترك الانطباع بأن ريجينا لم تلق أي عقاب. لذلك، في الفيلم، تغادر ألكساندرا البيت مع الشاب ديفيد هيويت David Hewitt، الذي لم يكن موجوداً في المسرحية، لكنه أُدخل في الفيلم لتنضم ألكساندرا إليه، وتبقى ريجينا مع شعورها بالذنب.

لم يكن نقل جميع المسرحيات الرئيسية إلى الشاشة ناجحاً إلى الدرجة نفسها مثل **عربة اسمها الرغبة** و**نزهة** و**الثعالب الصغيرة**.

في مسرحية مارشا نورمان Marsha Norman ذات الفصل الواحد التي فازت بجائزة بوليتزر **تصبحين على خير يا أمي** (١٩٨٣)، تخبر ابنة أمها أنها تنوي الانتحار في تلك الليلة. وتلتزم المسرحية بالوحدات الثلاث للمأساة الإغريقية: وحدة الحدث (حبكة رئيسية واحدة) ووحدة المكان (موقع واحد للأحداث) ووحدة الزمن (الزمن الذي تغطيه المسرحية مطابق للزمن المطلوب لأدائها). وقد بُنيت حبكة مسرحية **تصبحين على خير يا أمي** بطريقة تحتم على أية نسخة فيلمية أن تلتزم أيضاً بهذه الوحدات. في النسخة التي أنتجت عام ١٩٨٦، جرى «فتح» طفيف للحدث، لكن ليس إلى حد كاف لمنع الصور من أن تبقى صوراً ساكنة. ونسخة بول نيومان السينمائية في عام ١٩٨٧ من مسرحية تنيسي وليامز **المجموعة الزجاجية** عانت من مشكلات مماثلة. فبسبب احترام نيومن الشديد للنص، لم يفتح الحدث إلا بمقدار قليل جداً، والنتيجة تشبه مشاهدة مسرحية مصوّرة.

أهم أمثلة المسرحية المنقولة إلى السينما هو فيلم مايكل كرتيز **كازابلانكا**. ومن سخرية القدر أن المسرحية التي أُخذ الفيلم منها، وهي **الجميع يأتون إلى مقهى ريكي** التي كتبها موري برنيت وجون أليسون Murray Burnett and Joan Alison، لم تشق طريقها إلى برودواي قط وقلما مُثِّلت على المسرح. وحتى لو تم افتتاح

المسرحية في نيويورك، لتلقت مراجعات سيئة ثم طواها النسيان. ومن الناحية الأخرى، يعتبر **كازابلانكا** واحداً من أكثر الأفلام رواجاً وأعلاها اعتباراً على الإطلاق، رغم أن الحبكة لا تختلف عن حبكة مسرحية **الجميع يأتون إلى مقهى ريكي**. في المسرحية، ريكي بلين هو شخص منهوك وصاحب مقهى في الدار البيضاء (كازابلانكا). وذات يوم، تظهر لويس مريديث Lois Meredith امرأة كان يعرفها في الماضي مع فيكتور لازلو Victor Laszlo المقاتل التشيكي من أجل الحرية. ومع أن ريك ولويس يستأنفان علاقتهما، يبدأ ريك بتكوين ضمير سياسي، مدركاً أنه لا بد أن يستمر لازلو في قتال الفاشية وأنه لا بد أن تذهب لويس معه، ويتيح لهما كليهما أن يركبا الطائرة إلى لشبونة بينما يبقى هو في كازابلانكا ليلقى مصيراً غير معروف على أيدي النازيين.

وفور أن تعرف أن أصل فيلم **كازابلانكا** هو مسرحية، يمكنك بسهولة أن تتصور كيف ظهرت على خشبة المسرح. فأحداث **الجميع يأتون إلى مقهى ريكي** تجري بأكملها في المقهى الأمريكي الذي يملكه ريك. كما أن أحداث جزء كبير من الفيلم تجري هناك في المقهى نفسه وفي شقة ريك في الطابق العلوي. وقد «فُتِح» الفيلم قليلاً (على سبيل المثال مقهى في الهواء الطلق، وسوق، ومدرج مطار، ورصيف محطة قطارات، ومخفر شرطة، واسترجاع للماضي في باريس)، لكن الفيلم يبقى وفياً لأصله. فمسرحية **الجميع يأتون إلى مقهى ريكي** وفّرت لكاتبي سيناريو فيلم **كازابلانكا** (وكانوا عدة كتّاب) الشخصيات ونقاط الحبكة الرئيسية: عازف البيانو الأمريكي الأسود سام، الذي هو كاتم سر ريك؛ والجنرال النازي ستراسر Strasser؛ وفكتور لازلو ولويس (التي يعدّل اسمها إلى إلسا لأن الدور أسند إلى إنغريد برغمان السويدية المولد)؛ وأوغارتي Ugarte الذي يتاجر بالتأشيرات المسروقة والذي توفّر رسائل المرور التي يؤمنها حل عقدة الفيلم؛ والزوجان البلغاريان جان وأنينا Jan and Annina، اللذان يساعدهما ريك على مغادرة كازابلانكا. وقد منعت قواعد الإنتاج أن تنام إلسا مع ريك كما تفعل لويس في المسرحية. وفرضت خلفية الحرب العالمية الثانية نهاية

الفيلم: يركب لازلو وإلسا الطائرة، بينما يذهب ريك للانضمام إلى النقيب رينو Renault، الذي كان مثل ريك غير مهتم بالسياسة، لكنه يريد الآن أن يقوم بدوره لإيقاف الفاشية.

إذا بدت الحبكة متكلفة وبعيدة الاحتمال، فهي كذلك. لكن أجيالاً وقعت تحت سحر **كازابلانكا**، لأن أساساً أسطورياً صلباً يوجد تحت الحبكة الواهنة. وبرغم عدم وجود أسطورة محددة تصف النص التحتي، فهناك أسطورة عامة: أسطورة التجدد. ففيلم **كازابلانكا** يصرّ على أنه طالما استمر وجود أشخاص غير ملتزمين مثل ريك، قادرين على التغيّر، فهناك أمل للعالم. وحين يتغير اللاملتزمون يتيحون لأمثال فرانك لازالو أن يفعلوا ما يعجز معظمنا عنه، وهو تحويل العالم إلى مكان أفضل.



همفري بوغارت وإنغريد برغمان في دور
العاشقين الأسطوريين في فيلم **كازابلانكا** (١٩٤٢).

ونحن نتماهى مع ريك لأننا نحن أيضاً مهتمون بأنفسنا أكثر من اهتمامنا بالعالم، ونتماهى أيضاً مع لازلو لأننا نطمح إلى مثاليته. بل إننا نتعاطف حتى مع زبائن مقهى ريك، الذين هم شريحة حقيقية تمثل الإنسانية والذين يظهرون نوعاً من الشجاعة نحسدهم عليه. وفيما يجأر الألمان بإنشاد نشيدهم، يرد الزبائن متحدين لهم بإنشاد النشيد الوطني الفرنسي (المارسييز) ويغرقون صوتهم. وحين يخبر ريك إلسا أن «مشكلة ثلاثة أشخاص صغار لاتعادل تلاً من حبوب الفاصولياء في هذا العالم المجنون»، هو يعترف أن هناك أوقاتاً لا بد فيها للاحتياجات الفردية أن تخضع لمتطلبات الخير العام. ولكن ليس هذا أي رجل يتحدث مع أي امرأة، بل هو همفري بوغارت يكلّم إنغريد برغمان، أيقونة تكلّم أيقونة أخرى. كل منهما هو التجسيد المثالي للشخصية: بوغارت هو الشخص الساحر الذي يحتاج للتجدد، وبرغمان المرأة التي لديها القوة لأن تجدده.

لا يمكن أن يكون التأثير نفسه على الإطلاق لو أدى الدورين ممثلان آخران. لقد رشِّح جورج رافت لدور ريك، ورشحت آن شريدان Ann Sheridan وميشيل مورغان Michelle Morgan وهِدي لامار Hedy Lamar لدور إلسا، لكن همفري بوغارت وإنغريد برغمان يتمتعان بشخصيتين سينمائيتين قويتين بحيث أنهما حين يؤديان دوري ريك وإلسا، ينتج عن ذلك تجانس في الحضورين وفي الشخصيتين، ولذلك حين نفكّر بفيلم **كازابلانكا**، نفكر بهمفري بوغارت وإنغريد برغمان، وليس فقط بريك بلين وإلسا لَند Lund.

ومع ذلك فنحن نفكر بفيلم **كازابلانكا** أيضاً كفيلم أمريكي على نحو خاص، نصه التحتي هو التزام أمريكا بالدفاع عن الشعوب المضطهدة في العالم، وخاصة أثناء السنوات الأولى من الحرب العالمية الأولى حين وُزِّع الفيلم. فمقهى ريك هو مصغر لأوروبا. وكانت الدار البيضاء مستعمرة فرنسية في كانون الأول ١٩٤١، الوقت الذي تجري فيه الأحداث الرئيسية، كما يظهر من قول ريك: «إذا كان هذا كانون الأول ١٩٤١ في الدار

البيضاء، فما هو الوقت في نيويورك؟» وجملته التالية: «أراهن أنهم نائمون في نيويورك، أراهن أنهم نائمون في أمريكا كلها» كانت ستجد صدى لدى مشاهدي عامي ١٩٤٢ و١٩٤٣، الذين أدركوا أنه في السابع من كانون الأول، حين قصفت اليابان بيرل هاربور، أُيقظت أمريكا من نوم انعزاليتها وأرغمت على الاستيقاظ على حرب عالمية كانت قد بدأت قبل عامين في أوروبا ولم يكن الآن لدى أمريكا خيار سوى دخول الحرب.

وجَعَل دخول أمريكا الحرب من الضروري إجراء عدة تغييرات في السيناريو، بما في ذلك جنسيات الشخصيات. فعلى الرغم من أن أنغريد برغمان كانت سويدية، أصبحت شخصيتها نرويجية. ذلك لأن السويد كانت حيادية أثناء الحرب، ولم يكن في مصلحة الفيلم أن تكون زوجة المقاتل من أجل الحرية من دولة محايدة. بدلاً من ذلك، صارت إلسا نرويجية، لأن النروج وقعت في أيدي النازيين في عام ١٩٤٠، ما جعل دولتها إحدى ضحايا النازية. كما أن برغر Berger نرويجي، وهو عضو في المقاومة السرية، وهذا ما يبينه بإطلاع لازلو على خاتم صليب لورين Lorraine الذي يحمله. وصليب لورين هو صليب فيه خط أفقي ثان فوق الخط المعروف، وكان رمز المقاومة الفرنسية.

ويمكن فهم أن يكون فيكتور لازلو مقاتلاً من أجل الحرية، فدولته، وهي تشيكوسلوفاكيا السابقة، تعرضت للاحتلال النازي عام ١٩٣٨. والرائد ستراسر، النازي، موجود في الواقع – بصفته زائراً – في «فرنسا غير المحتلة»، كما يذكّره النقيب رينو بلباقة. وكان معظم المشاهدين في عامي ١٩٤٢ و١٩٤٣ سيفهمون هذه الإشارة. فعندما سقطت فرنسا في أيدي النازيين عام ١٩٤٠، وافق الرئيس الفرنسي مارشال بيتان Marshal Pétain، المتعطش لمنع احتلال كامل يذل الفرنسيين، على ترتيب يحتل الألمان بموجبه فرنسا الشمالية، وهذا يعني أكثر من نصف فرنسا، بما في ذلك باريس. وباعتبار أن الدار البيضاء كانت مستعمرة، فقد كانت جزءاً من «فرنسا غير المحتلة» – لكن مع نهاية عام ١٩٤٢، لم يعد لهذا التمييز أهمية تذكر.

ومع أن النقيب رينو هو مفوض الشرطة في ما هو نظرياً جزء من «فرنسا غير المحتلة»، فهو غير راغب في أن ينفّر الرائد ستراسر بسبب الانتصارات التي حققها النازيون منذ ١٩٣٨. وهكذا فنحن لا نعرف أين يتجه ولاءه حتى النهاية. بالنسبة للشخصيات الأخرى، لا يوجد شك كبير. على سبيل المثال، لوتشتاغ Leutchtag وزوجته هما زوجان ألمانيان كبيران في السن تسعدهما مغادرة الدار البيضاء إلى أمريكا، وهذا ما يبدو أيضاً على النادل اللطيف كارل (الذي يؤدي دوره س. ز. ساكال S. Z. Sakal المحبوب، الذي هو مجرّي في الحقيقة). وضابط الشرطة تونيلي Tonelli إيطالي، ومن المحتمل أن السنيور فيراري Ferrari، صاحب الببغاء الأزرق، الذي يعرف الكثير عن السوق السوداء التي تتداول التأشيرات المسروقة، إيطالي أيضاً. ويبدو أوغارتي الذي يكسب رزقه من بيع تلك التأشيرات اسبانياً، وإذا كان كذلك فهذه طريقة ذكية للإشارة إلى اسبانيا تحت حكم فرانكو، التي برغم عدم كونها من دول المحور، كانت لديها بالتأكيد ميول فاشية. وجان وأنينا براندل Brandel، المتعطشان للذهاب إلى أمريكا (وسيذهبان بفضل كرم نيك)، بلغاريان. ولا رغبة لديهما في العودة إلى دولتهما التي انضمت إلى المحور في ١٩٤١. وإيفون Yvonne – عشيقة ريك السابقة – تتآخى مع النازيين إلى أن يجعلها غناء «المارسييز» تدرك أنها كانت تتصرف مثل متعاونة فرنسية مع الألمان. وأسماء الشخصيات وحدها توحي بمقطع عرضي لأوروبا: النروج وتشيكوسلوفاكيا وإيطاليا وفرنسا وإسبانيا وبلغاريا وروسيا وبالطبع ألمانيا.

ويمثل أمريكا ريك بلين. وهو بسماحه لجان بلونديل أن يربح في الروليت يجعل من الممكن له ولزوجته مغادرة الدار البيضاء، وهو يفعل الشيء نفسه لفيكتور وإلسا بالسماح لهما باستعمال رسائل المرور. لكن إشارة الالتزام هذه غير كافية. ويقترح رينو أن يفكر ريك الآن، بعد أن أصبح مطلوباً، بالتوجه إلى فرنسا الحرة في برازفيل. وبما أن رينو أيضاً اكتسب ضميراً سياسياً، إذ أصبح وطنياً بدلاً من أن يبقى محايداً، سينضم إلى ريك، وبذلك يضيف عضوين جديدين إلى المقاومة الفرنسية، التي لم تكن تاريخياً بالضخامة

التي صورتها هوليوود للعالم. لكن الأسطورة والتاريخ كثيراً ما يفترقان، وأحياناً يختفي التاريخ في النص التحتي. ونص **كازابلانكا** التحتي متعدد المستويات: أوربا في منمنمة أثناء السنوات الأولى من الحرب العالمية الثانية، ودعوة إلى الالتزام، بالإضافة إلى انتقاد للحياد والانعزالية، وتأكيد لمسؤولية أمريكا تجاه «الحشود الرابضة التي تتوق لأن تتنفس الحرية». ومقهى ريك – الذي هو ملاذ لأمثال براندل وزوجته ولازلو وزوجته في هذا العالم – لم يُطلَق عليه اسم «المقهى الأمريكي لصاحبه ريك» بسبب عدم توافر اسم أفضل.

وهكذا نرى أن الوفاء الشديد لرواية أو مسرحية لا يكفي لصنع فيلم جيد. قد يُسَرّ محبو النقاء ببقاء النص على حاله، لكن مشاهدي الأفلام يتوقعون أكثر من ذلك.

نقل القصص القصيرة

القصص القصيرة لها سمعة سيئة من حيث صعوبة نقلها بسبب إيجازها. وحين قرر استوديو فوكس القرن العشرين أن قصص أُ. هنري O. Henry ستكون مثالية للسينما، أدرك أن من الأفضل استعمال **مجموعة** وليس اختيار قصة واحدة وتوسيعها لتصبح فيلماً بالطول العادي لا يحمل سوى شبهاً ضعيفاً بالأصل. وهكذا جاء فيلم **بَيْت أُ. هنري المليء** (١٩٥٢) مؤلفاً من خمس قصص مختلفة من قصص الكاتب أخرجها خمسة مخرجين مختلفين.

وتناول مخرجون آخرون التحدي بإبداع فيلم من قصة قصيرة واحدة، حتى ولو كانت لا تزيد في طولها عن بضع صفحات. هذا الإيجاز يحول دون صنع فيلم عادي الطول يكون وفياً للقصة الأصلية وفاء كاملاً. وأفضل النسخ السينمائية من قصص قصيرة – مثل فيلم روبرت سيودماك **القتلة** (١٩٤٦) وفيلم هتشكوك **الطيور** – تتخذ من الأصل نقطة انطلاق وحسب.

قصة دافني دو مورييه «الطيور» (١٩٥٢) وفيلم **ألفرد هتشكوك الطيور** (١٩٦٣). تضمنت مجموعة دافني دو مورييه **قبلني مرة أخرى، أيها الغريب** ثماني قصص، تشتمل على قصة تدعى «الطيور». تقع أحداث القصة في

كورنوول Cornwall في أقصى الجنوب الغربي من إنجلترا، حيث أمضت دو موربيه معظم حياتها، وهي مستوحاة من تجربتين فعليتين هاجمت فيها طيور النورس الكاتبة وكلبها، وفيما بعد هاجمت مزارعاً أثناء قيامه بالحراثة.

والقصة مروية من وجهة نظر نات هوكن Nat Hocken، وهو عامل مزرعة يعيش في جزيرة مع زوجته وطفليه. وفي أحد الأيام في أوائل كانون الأول، يلاحظ نات طيوراً تحلق فوق رأسه، لكنه لا يعيرها اهتماماً. في تلك الليلة، تتجمع هذه الطيور عند نافذته وتنقر عليها، ثم تنقره حين يفتح النافذة. وتدخل الطيور من النافذة المفتوحة إلى غرفة نوم الأولاد، ويصطدم أحدها بالآخر، وتتناثر أجسادها الميتة على الأرض.

يستمر الهجوم الذي بدأ بدون استفزاز، لكن السبب الرسمي يبدو تغييراً مناخياً مفاجئاً أرسل حشوداً من الطيور إلى إنجلترا ولأن دو موربيه كتبت القصة في السنوات الأولى من الحرب الباردة، فإن أهل البلدة يلقون باللوم على الروس ويعتبرونهم سبب كارثة الطيور. بعد ذلك، تعلن حالة طوارئ في بريطانيا بعد أن تبدأ الطيور في مهاجمة القوات الجوية الملكية. يشعل مات – المعزول في بيته مع زوجته وأسرته، دون خدمة هاتفية أو استقبال إذاعي – سيجارته الأخيرة وينتظر. وتسأل زوجته: «ألن تفعل أمريكا شيئاً؟» وهو سؤال لا يجاب عليه ابداً، ويتساءل نات: «كم من ملايين السنين مخزونة في هذه الأذهان الصغيرة، وتعطي لها غريزة تدمير الجنس البشري بالدقة الرشيقة التي تتصف بها الآلات».

اشترى هتشكوك حقوق قصة «الطيور» بعد فترة قصيرة من نشر مجموعة **قبلني مرة أخرى، أيها الغريب**، لكنه لم يهتم سوى بجانبين من القصة: خلفية الأحداث الساحلية التي توحي بالعزلة، وهجمات الطيور غير المستفَزَّة. كان تغيير خلفية الأحداث سهلاً، وأصبح خليج بوديغا Bodega في كاليفورنيا الشمالية. أما الهجمات فكانت مسألة أخرى. ففي الفيلم، لا يعطى لها تفسير علمي أو سياسي، وهتشكوك لن يقبل بالعلم الزائف أو بهلع الحرب الباردة.

كان هتشكوك قد انتهى لفوره من صنع **سايكو**، ففكّر بحبكة تشبه **سايكو** تتضمن ابناً غير متزوج اسمه ميتش Mitch، وأمه الأرملة ليديا Lydia، ومتطفلة تدعى ملاني Melanie. وليس من قبيل الصدفة أن اسمي المرأتين ملاني وليديا يبدأان بالحرفين نفسيهما مثل الأختين في **سايكو**، ماريون وليلا Lila. في كلا الفيلمين تصبح رحلة في السيارة موعداً مع القدر، وتحل علاقة حقيقية بين أم وابنها محل علاقة شبحية، وتصل امرأة لتهدد تلك العلاقة.

بصرياً، ملاني (تيبي هردن Tippi Herden) وليديا (جسيكا تاندي Jessica Tandy) بديلتان، ويمكن للمرء بسهولة أن يتصور ملاني كنسخة من ليديا أصغر سناً، فكلتاهما سيدتان جليلتان. وكلتاهما لا تستطيعان الحب. وتطارد ملاني ميتش (رود تيلر Rod Taylor) بزوجين من طيور الحب، مقدمة له رمزياً ما لا تستطيع تقديمه على نحو طبيعي. في بداية الفيلم، يبحث ميتش عن زوجين من طيور الحب ليقدمهما هدية عيد ميلاد لأخته الصغيرة كاثي Cathy. والهدية مناسبة. فكاثي بحاجة إلى كل ما يتاح لها من الحب، بسبب أنها لا تتلقى الحب من أمها ولا ترى أخاها إلا في عطلات نهاية الأسبوع. كانت كاثي طفلة متأخرة الولادة. فقد أصيبت ليديا بعصاب خوفاً من أن تبقى وحيدة (ربما لأنها شعرت أن زوجها سيتوفى قبلها وكان شعورها صحيحاً) إلى درجة أنها أهملت أسس التخطيط الأسري وولدت كاثي بعد ميتش بحوالي عشرين سنة. كانت كاثي في السادسة حين توفي أبوها، وهي الآن قد أكملت لتوها عامها الحادي عشر، وميتش في أوائل العقد الرابع من العمر. ولا غرابة في أن كاثي تنظر إلى ميتش كأب بديل، كما لا غرابة أيضاً في أن كاثي تميل إلى ملاني، التي تبدو أقرب من ليديا لأن تكون أمها. وفي الواقع ستكون ليديا مقنعة في دور جدة كاثي. وعلى نحو مماثل، تميل ملاني إلى كاثي، التي ترى فيها نفسها كطفلة، طفلة تركت أمها العائلة حين كانت ملاني في الحادية عشرة. لكن ملاني لا تلاحظ أنها بالسعي وراء ميتش إلى خليج بوديغا، فهي سترث أمّاً. وليديا التي خربت جميع علاقات ميتش مع النساء، واحدة تلو الواحدة، كي تحتفظ به لنفسها، لا خوف لديها من ملاني. فالطيور ستضمن أن ملاني ستتوقف عن تهديد سلطة ليديا الأمومية.

إذا نظرنا إلى **الطيور** كقصة رمزية، فلا سبب لتفسير الهجمات سوى أنها إظهار لشيء في داخل الشخصيات. باستثناء كاثي، هم أشخاص بلا حب منهمكون في ذواتهم، ولو كانوا هم طيوراً لهاجمت أحدها الآخر بمخالبها، أما لو كانت كاثي طيراً فستكون طير حب.

ويتضح من نهاية الفيلم الساخرة أن ميتش وليديا وكاثي يحصلون – ولا يحصلون – على ما يريدونه. فأثناء استعداد ميتش وكاثي وليديا، وملاني بأربطة جروحها ورضوضها، للمغادرة والتوجه إلى سان فرانسيسكو، معترفين بانتصار الطيور، تضم ليديا ملاني إلى صدرها. لأول مرة، تبدو ليديا لطيفة وسعيدة سعادة غريبة، وهي تعرف أن ملاني التي ستحتاج إلى جراحة تجميلية، إن لم نقل علاجاً نفسياً، لن تتزوج ميتش أبداً. وتجد كاثي أماً بديلة في ملاني، لكن من النظرة إلى وجه ملاني، من الصعب تصور أن تقوم بنشاطاتها الطبيعية مرة أخرى. وحقق ميتش توقعات ليديا في أن يتصرف باعتباره «رجل العائلة»، مثل والده، بقيادتهم جميعاً إلى خارج خليج بوديغا. من الناحية الأخرى، فقد خسر كل من ميتش وكاثي: خسر ميتش قرينة محتملة وكاثي شخصية تمثل الأم. أما ليديا فقد انتصرت – بفضل الطيور.

قصة فيليب ديك «تقرير الأقلية» (١٩٥٤) وفيلم ستيفن سبيلبرغ تقرير الأقلية (٢٠٠٢). كما استعمل هتشكوك الفرضية الأساسية في قصة «الطيور» وحدها ليقوم بفحصه الخاص للغز الشر، فعل سبيلبرغ الشيء نفسه إلى حد كبير حين قرر نقل قصة فيليب ديك Philip K. Dick «تقرير الأقلية» المنشورة عام ١٩٥٤ إلى الشاشة. تجري أحداث قصة ديك في نيويورك في المستقبل، حيث نجحت منظمة تدعى «قبل الجريمة» في تقليص عدد أعمال العنف من خلال معلومات تجمعها ثلاثة كائنات متحولة، أو «مسبقو إدراك»، قادرون على التنبؤ بالجرائم قبل حدوثها، ما ينتج عنه القبض على «المرتكبين» وسجنهم في معسكرات اعتقال. يجري أولاً تحليل «ثرثرة» مسبقي الإدراك ثم تدوينها على بطاقات مثقّبة مع اسم المجرم المحتمل وضحيته.



بديلتان

الشقراء المتطفلة (تيبي هردن) تحضر الفطور للأم الخائفة (جسيكا تاندي) في فيلم هتشكوك **الطيور** (١٩٦٣)، وهو إعادة صياغة كاملة لقصة دافني دو مورييه القصيرة.

رئيس منظمة «قبل الجريمة» ومؤسسها توم أندرتون Tom Anderton فخور بمنظمته، ويعتقد أنه أثبتت نجاحها (رغم أن القبض على الرجال والنساء يرتكز إلى النية وليس إلى الفعل)، إلى أن تظهر بطاقة مثقبة عليها اسم أندرتون نفسه. وقد كتب ديك قصة «تقرير الأقلية» أثناء الحرب الباردة، حين كان هناك خوف حقيقي من حرب ثالثة ضد الاتحاد السوفييتي أو حليفته الصين الشيوعية أو كليهما معاً. ويطلب ديك من القارئ أن يتصور أمريكا بعد حرب أنجلو - صينية دَمَّرَت أجزاء شاسعة من نيويورك. والبلاد الآن في حالة سلم، والسفر بين الكواكب ممكن للذين يفضلون العيش في مكان غير الكرة الأرضية. ومع تكوين منظمة «قبل الجريمة» أصبح الجهاز العسكري بلا قوة عملياً.

ويجد أندرتون نفسه في وضع مشابه، فهو يشك في أن مساعده إد ويتور Ed Witwer لفق تهمة له، على أمل أن يُخْرِجه من «قبل الجريمة»

ليدير المنظمة بنفسه. وحين يكتشف أندرتون أنه يوجد تقرير أقلية من أحد مسبقي الإدراك يناقض تقرير الأكثرية الذي أعدّه الآخران، يصمم على العثور عليه. وحين يعثر عليه، يجد أن تقرير الأقلية يقول إن أندرتون عدل عن قراره حين اكتشف أنه سيرتكب جريمة قتل. كما يكتشف أندرتون أن كابلان Kaplan، وهو جنرال عسكري متقاعد، لديه نسخة من تقرير الأقلية وينوي قراءته في اجتماع شعبي حاشد. ويأمل كابلان أن البرهان على أن منظمة «قبل الجريمة» معرّضة للخطأ سيمكنه من إعادة الجيش إلى مجده (وفيما بعد تكوين ديكتاتورية عسكرية).

وبدافع من إدراك أندرتون أن خروج التقرير سيعني نهاية منظمة «قبل الجريمة»، واعتقاده أن المنظمة خير من الفاشية، يطلق أندرتون الرصاص على كابلان ويذهب إلى منفى طوعي في كوكب آخر.

وحين قرر ستيفن سبيلبرغ أن يصوّر «تقرير الأقلية» للسينما، كان العالم قد تغير تغيراً كبيراً بحيث كان من المستحيل الالتزام الدقيق بحبكة ديك ذات النص التحتي السياسي: تصميم الجهاز العسكري اليميني على استعادة السلطة التي فقدها مع نهاية الحرب التي بشّرت بتهاوي الشيوعية وحرمت الجيش من



توم كروز في دور «المجرم المتوقَّع»

توم أندرتون وسمانثا مرتون في دور المرأة «المسبقة الإدراك» أغاثا،

التي يمكن لتقرير الأقلية الذي كتبته أن يبرّئه، في فيلم ستيفن سبيلبرغ **تقرير الأقلية** (٢٠٠٢).

أي دور ذي مغزى في نظام جديد. وبما أن كاتبي السيناريو سكوت فرانك Scott Frank وجون كُوُين Jon Cohen قاما بتنفيذ مقاصد سبيلبرغ، فقد قلَصا قصة ديك إلى سيناريو هيكلي، يتألف من أندرتون وويتور ومسبقي الإدراك الثلاثة – وجميعهم خضعوا لتغيير كبير. وبقيت نقطة التحوّل – وهي اكتشاف أندرتون أن اثنين من مسبقي الإدراك تعرفا عليه كقاتل محتمل – مؤدية إلى متاهة من التورط أكثر تعقيداً من قصة ديك بمراحل.

كما تغيرت خلفية الأحداث مما هي عليه في قصة ديك، من نيويورك إلى واشنطن العاصمة. ولم نعد في مستقبل سديمي، بل في سنة محددة، هي ٢٠٥٤، التي ربما هي وسيلة سبيلبرغ في الإقرار بمصدره، أي بقصة ديك المنشورة عام ١٩٥٤، موحياً بأنه لو عاش الكاتب ليرى ثورة التقنية المتقدمة في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، مع التغييرات التاريخية التي جرت منذ عام ١٩٥٤، لربما عبر عن إعجابه بالطريقة التي جعل سبيلبرغ بها قصته بها ذات معنى في القرن الحادي والعشرين.

يبدي سبيلبرغ دائماً أقصى التعاطف تجاه «الآخرين»، أكانوا كائنات فضائية كما في **إي تي وإيه آي**، أو بشراً يميلون إلى كائنات فضائية (غريبة) لأن أسرهم «غرباء» عنهم، كما في **مواجهات قريبة**. وقد أعطيَ المسبقو الإدراك أسماء مميزة هي أغاثا وداشيل وآرثر Arthur، وربما كانت هذه طريقة سبيلبرغ في ربطهم بكاتبين كبيرين من كتاب الروايات البوليسية (أغاثا كريستي وداشيل هامِت Dashiell Hammett) وكاتب الخيال العلمي البارز آرثر كلارك Arthur C. Clarke، الذي اشترك في كتابة سيناريو ٢٠٠١: **رحلة فضائية** مع ستانلي كوبريك. لم يعد مسبقو الإدراك لدى سبيلبرغ يجلسون على «كراس عالية الظهر»، بل يطفون في بركة مزودة بالمغذيات، ويبدون خاملين إلى أن يتصوروا جريمة ستقع. وهنا أكبر خروج عن قصة ديك، وهو خروج أصبح ضرورياً بسبب طبيعة الفيلم، التي تفضل البصري على الشفهي، وفي الوقت نفسه بسبب تقنية القرن الحادي والعشرين، التي تجعل من الممكن لمسبقي الإدراك تصور الجريمة قبل حدوثها، وليس

التعرض لها كثرثرة تحتاج لفك شيفرتها. وهكذا تستطيع أغاثا (سمانثا مورتون Samantha Morton) أن ترى جريمة عاطفية كانت ستقع لولا منظمة «قبل الجريمة».

ولم تعد أسماء المرتكبين المحتملين للجرائم مطبوعة على بطاقات مثقّبة، بل على كرات حمراء تتدحرج على أنبوب مائل، حيث يمكن التقاطها بسهولة. وفور أن يرى أندرتون الكرة التي تحمل اسمه يصبح رجلاً هارباً من العدالة.

رحلة أندرتون في الفيلم لها مضامين مرافقة أكثر ظلاماً مما في قصة ديك. وفي كثير من الأحيان تنغمر لوحة الألوان في **تقرير الأقلية** بضوء أزرق فولاذي، مثل فيلم ملون جفّت ظلاله، ويبدو توم كروز في دور أندرتون بحاجة لحلق ذقنه أو لطبيب أمراض جلدية. ولم يكن كروز أقل وسامة مما هو في هذا الفيلم قط، إذ أن وجهه يبدو وجه رجل لا يستغني عن المخدرات ولا يخاف من المجازفة بدخول عالم واشنطن السفلي ليغذي عادته.

وإدمان أندرتون يضفي عيباً على شخصيته ويجعله أكثر إنسانية. وحين نكتشف أن طفل أندرتون الوحيد شون Sean كان ضحية الاختطاف والقتل، يصبح دوره في تطبيق «قبل الجريمة» مفهوماً إلى حد أكبر، مثله في ذلك مثل الرابطة التي تتطور بين أندرتون وأغاثا، التي يمكن لتقرير الأقلية الذي أعدّته أن يبرئه.

ما كان من الممكن لمخرج كرّس نفسه للقضايا الليبرالية أن يقبل النهاية التي وضعها ديك أبداً. ففي الفيلم، أثبتت مؤسسة «قبل الجريمة» نجاحاً في واشنطن، حيث انخفضت الجريمة بمعدّل ٩٠ بالمائة، إلى حد أنها على وشك التطبيق في الدولة بأكملها، ما يؤدي إلى أمريكا تقتصر فيها ممارسة حرية الإرادة على أفعال الخير، أو في أفضل الحالات على الأفعال الحيادية. وعلى الرغم من أن أحد علماء الدين في العصور الوسطى كان يعتقد أن الإثم يوجد أولاً في صيغة نية، فهناك فارق كبير بين التفكير بارتكاب جريمة أو حتى التخطيط لها، وارتكابها فعلاً. والإرادة الحرة هي شيء فريد يمتاز به البشر. لكن «قبل الجريمة» لا تعترف بهذا التمييز.

خلافاً لكاتب القصة ديك، لا يستطيع سبيلبرغ السماح لمؤسسة «قبل الجريمة» أن تستمر، لأنها في الوقت نفسه خطر على الحرية وشكل من الديكتاتورية الجماعية. وفي الفيلم يكون مؤسس «قبل الجريمة» لامار برغيس Lamar Burgess (ماكس فان سايدو Max Van Sydow) قد وضع خطة مخيفة لضمان وجود المؤسسة. فمسبقو الإدراك الثلاثة كانوا أطفالاً مهجورين أخضعوا لنوع من التجارب التي حرمتهم من شخصياتهم الأصلية وجعلتهم مساوين للوسطاء الروحيين. وهم بسبب افتقارهم لأي نوع من الحياة يتمددون في بركة وكأنهم استطالات بشرية. وكانت أغاثا، التي هي الأذكى بين مسبقي الإدراك، ابنة لمدمنة أرادت أن تستعيد ابنتها بعد اكتمال إعادة تأهيلها. وبما أن أغاثا لا تقدّر بثمن بالنسبة لمؤسسة «قبل الحرب»، فقد قتل برغيس أمها، ناسياً أن هناك سجّلاً بصرياً للحادثة ضمن وعي أغاثا ويمكن تنزيله. وتقرير أغاثا هو تقرير الأقلية الذي يتضمن جريمة قتل أمها وهوية القاتل.

ويتطرّف برغيس في سعيه للحفاظ على «قبل الجريمة» تطرفاً يصل به إلى تدبير اختطاف شون ابن أندرتون الوحيد وقتله. وفيما بعد، يتم تنزيل تقرير الأقلية الموجود في وعي أغاثا وتنكشف أعمال برغيس الشريرة، لكن الفيلم لا ينتهي بموته (انتحاره في الواقع).

تكشف خاتمة للفيلم عن تعاطف سبيلبرغ الهائل مع الآخرين – وخاصة مسبقي الإدراك. فبعد إيقاف «قبل الجريمة»، من الواضح أن مسبقي الإدراك غير قادرين على التصرف كأعضاء في المجتمع، لذلك يرسَلون إلى «مكان لا يكشف عنه» – هو منزل مثل منازل القصص يستطيعون فيه تمضية أيامهم بسلام، وهذا بعيد عن أن يكون تعويضاً كافٍ عما تحملوه. فكل ما يحدث هو أن شكلاً من العزلة يحل محل شكل آخر. ونراهم آخر ما نراهم وهم يقرؤون كتباً، كما لو أنهم يعوضون عما فاتهم في نشاط حُرِموا منه حين كانوا عبيداً لتقنية منحرفة.

قصة آني برو «جبل بروكباك» (١٩٩٧) وفيلم آنغ لي جبل بروكباك (٢٠٠٥). تبدأ قصة آني برو Annie Proulx القصيرة، التي كانت مجلة **النيويركر** أول من نشرها، بإنيس ديل مار الذي يسكن في منزل متنقل ويحضِّر لمغادرة المزرعة التي عمل فيها كأجير يعتني بالبقر. لا يشعر إنيس بالكآبة، بل هو «ممتلئ بالسرور لأنه حلَم بجاك تويست».[(١)] وحلم اليقظة يحفّز استرجاعاً للماضي يحكي عن لقائهما الأول عام ١٩٦٣ وعلاقتهما التي استمرت عقدين من الزمن. وقد بَنَت برو الحكاية مثل مأساة إغريقية، إذ تتراكم الأحداث فيها باستمرار، وبعِناد كما يبدو، متجهة إلى ذروة، هي موت جاك، الذي قد يكون جريمة قتل وحشية، وإدراك إنيس أن جاك سيسكن أحلامه، أحياناً على نحو سار، وأحياناً بشكل مؤلم. ويتبع الفيلم نقاط حبكة القصة الأساسية: جاك وإنيس يقودان الأغنام في جبل خيالي في ويومنغ يدعى جبل بروكباك Brokeback، ولقاؤهما الجنسي الأول بمبادرة من جاك، وعجزهما عن الاعتراف بطبيعتهما أو قبولها، إذ يصرَان على أنهما ليسا «شاذّين»، رغم أن إنيس يعرف أن مثل هذه العلاقة في ويومنغ، التي تكره اللوطيين، قد تؤدي إلى موت بشع. ويخبر إنيس جاك عن اصطحاب أبيه له ولأخيه ليشاهدا مصير رجلين لوطيين كبيرين في السن ضُرِبا حتى الموت بقضيب عجلات وسحبا من عضويهما حتى تحولا إلى «كتلتين داميتين» (١٥).

وكون هذه الحادثة تنبئية أمر ملتبس. في مقالة لاحقة، علّقت برو أن اللوطيين لم يكونوا آمنين في ويومنغ حتى في لارامي أكثر المدن «استنارة» (١٣٠) في الولاية، ففي لارامي تعرض ماثيو شيبارد Matthew Shepard، وهو طالب لوطي في جامعة ويومنغ، للضرب وتُرِك ليموت، وهو مربوط إلى سور.

---

(١) آني برو ولاري مكمرتري وديانا أوسانا، **جبل بروكباك: تحويل القصة إلى سيناريو**. الإشارات التالية إلى هذه الطبعة ترد ضمن النص.

Annie Proulx, Larry McMurtry, and Diana Ossana, *Brokeback Mountain: Story into Screenplay* (New York: Scribner, 2006).

يتزوج كلا الرجلين. جاك يتزوج لورين Laureen التي تنتمي إلى عائلة ثرية نسبياً، ويقلل حموه من شأنه. وإنيس، المحتاج دائماً إلى المال، يتزوج ألما Alma ويصبح أباً لابنتين. وتتقضي أربع سنوات قبل أن يلتقي الرجلان من جديد، إذ يوقف جاك شاحنته الصغيرة خارج شقة إنيس، ويقبّلان أحدهما الآخر بحرارة شديدة، دون أن يدركا أن ألما تراقبهما. ويستأنفان علاقتهما، فيذهبان معاً في رحلات لصيد السمك، لكنهما لا يحضران أية أسماك حين يعودان. وهي علاقة غريبة، فهما ليسا عاشقين حقاً، إذ يسكنان في ولايتين مختلفتين: جاك في تكساس وإنيس في ويومنغ. وربما يمارسان الجنس حين يتقابلان، لكن



هيث لِدجر Heath Ledger وجيك غايلنهال Jake Gyllenhaal
في دور عاشقين يسترقان الحب وتنتهي علاقتهما نهاية مأساوية
في فيلم آنغ لي جبل بروكباك (٢٠٠٥).

ذلك لا يحدث كثيراً لا في القصة ولا في الفيلم. وفيما بعد تنفصل إلما عن إنيس بالطلاق، وفي أثناء ذلك تدفع حاجة جاك للجنس للقيام برحلات إلى المكسيك. ويشعر إنيس بالقرف والخوف لسماع مصارحة جاك له، فهو يخاف أن الأمر قد ينتهي بجاك مثل الرجال اللوطيين الذي قُتِلوا بوحشية. وحين يرسل بطاقة بريدية إلى جاك وتعود إليه وقد طُبِعَت عليها كلمة «متوفى»، يخابر لورين، التي تخبره أن جاك مات في حادثة غريبة حين انفجرت عجلة كان يضخ الهواء فيها ودفعت الجزء الحديدي الذي صدم وجهه وأفقده الوعي. وحين وصل أشخاص لمساعدته، كان قد غرق في دمه. هذه هي على الأقل النسخة التي ترويها لورين، وقد تكون النسخة الرسمية. ويشم إنيس رائحة تغطية على جريمة: «كلا ... لقد نالوا منه بحديد العجلة» (٢٣). ومن الواضح أن لورين كانت على علم بعلاقة زوجها وإنيس، لكنها لا تستطيع أن تصرّح بذلك. ويشعر إنيس بكراهيتها له من صوتها «البارد كالثلج» (٢٤).

حين يزور إنيس والدَيْ جاك، آملاً أن يوافقا على جلب رماده إلى جبل بروكباك، يحدّق والد جاك بإنيس وعلى وجهه «تعبير غاضب عارف» (٢٤). لكن أمه تقترح أن يصعد إنيس إلى غرفة جاك، وهناك يجد إنيس قميصه ذا المربعات الذي كان جاك قد سرقه داخل قميص جاك الأزرق الملطخ بالدم من الرعاف الذي تعرض جاك له حين كانا يتصارعان فوق جبل بروكباك – «القميصان مثل جلدين، أحدهما داخل الآخر: اثنان في واحد» (٢٦).

تنتهي القصة حيث بدأت: في المنزل المتحرك حيث تطارد الأحلام إنيس، ويستيقظ منها أحياناً «بشعور بالأسى، وأحياناً بالشعور القديم بالبهجة والانطلاق» (٢٨).

الفيلم وفي للقصة إلى درجة غير عادية، وحتى يستخدم بعض الحوار الذي كتبته برو. وقد أضيفت بعض الشخصيات كما قد تتوقع من

فيلم طوله ١٣٤ دقيقة. فهناك امرأة كانت من معارف لورين في الجامعة تدعى لاشون Lashawn، التي يسأل زوجها راندال Randall جاك بحذر إن كان يود الذهاب معه إلى كوخه في يوم ما. وبالطريقة التي يؤدي بها ديفيد هاربور David Harbour دور راندال، هذه الدعوة أقرب إلى إيماءة جنسية. وحين تصف لورين موت جاك لإنيس، يحدث قطع سريع جداً يظهر رجلاً يُضْرَب بحديد عجلة سيارة. يحافظ سيناريو لاري مكمرتري – ديانا أوسانا Larry McMurtry – Diana Osana على الالتباس في القصة الأصلية، الذي يوحي بقوة، بدون أن يقول صراحة، بأن جاك مات ميتة الشخصين اللوطيين الكبيرين في السن. ويمتلك والد لورين ما يكفي من الثروة والنفوذ لكتم الحقيقة لتُستبدَل برواية غريبة بما يكفي لأن تحوز على التصديق.

ينتهي الفيلم نهاية مختلفة عن القصة. فإنيس يزور والدي جاك، ومرة أخرى يكون الأب عدائياً، ويبدو عليه أنه يعرف الحقيقة لكنه لايجرؤ على الجهر بها. والأم – التي تؤدي دورها روبرتا ماكسويل Roberta Maxwell أداء لا ينسى – أكثر تعاطفاً حتى من نظيرتها في القصة. وحين يعثر جاك على السترتين، الواحدة داخل الأخرى، ينزل بهما إلى الدور السفلي. ودون أن يتكلم، تفهم السيدة تويست أنه يريدهما، فتأخذهما ببساطة وتضعهما في كيس ورقي وتناوله لإنيس قائلة: «عد وزرنا مرة أخرى». إن أم جاك تفهم علاقة ابنها مع إنيس التي كانت أبعد من نطاق استيعاب الأب.

ينتهي الفيلم بلقطة للقميصين، وهما هذه المرة معكوسان، إذ أن إنيس يضع قميصه فوق قميص جاك، كما لو أن هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن لإنيس أن يحقق فيها نوع الاتحاد الذي عرفاه على جبل بروكباك، وهو الجبل الذي يظهر على بطاقة بريدية مثبتة على باب الخزانة من الداخل. في القصة، إنيس هو الذي يشتري البطاقة. وحين ينظر إليها مرة أخرى في الفيلم، وقد غلبته العاطفة التي يعجز عن التعبير عنها بالكلمات،

يغلق باب الخزانة وينظر من النافذة إلى مشهد خال من الجمال، وهذا تشبيه بليغ لمجتمع عاجز عن فهم الذين يحافظون على وفائهم لطبيعتهم رغم العواقب.

من الناحية البصرية، الفيلم شديد البراعة، مع أنه ليس فيلم لوحات مثل **باري ليندون** أو فيلم تيرنس مالك **أيام الجنة** (١٩٧٨). وتتميز لقطات جبل بروكباك بالجاذبية المروعة في لقطات فورد لوادي مونيومنت Monument، ولكن مع اختلاف. فجاذبية بروكباك قاتمة: «جمال رهيب،» كما كان ييتس Yeats سيقول. وهناك شيء يكاد أن يكون شيطانياً في شكله غير المنتظم الذي يبدو كقطعة منحوتة لم تُكْمَل، وربما ذلك شيء تعمدته الطبيعة. ونحن نفضل الأشياء المنحوتة جيداً على العديمة الشكل، لكننا لانرى سوى المثلَم والعديم التناظر في بروكباك. ويمكن للمرء أن يتخيل أن وادي مونيومنت تسكنه آلهة، بينما يبدو بروكباك، من جهة أخرى، منزلاً لآلهة الظلام.

والألوان ليست ألوان فورد، فلوحة ألوان آنغ لي، كما أوضح رودني ستتنغ إدجكوم Rodney Stenning Edgecombe، تتألف من الأحمر (لون ذكوري يوحي بالقوة) والأزرق (أنثوي) والأرجواني: «اللون الثانوي الناتج عن اختلاطهما» (المتضمن الذكورة والأنوثة معاً – على سبيل المثال قميص جاك الأرجواني).(١) والقميص الملطخ بالدم الذي يجده إنيس في خزانة جاك لونه أزرق، ما يوحي بدور جاك في علاقتهما. واللون الأحمر، ومعه الأحمر والأبيض، هو لون علامة شركة حمي جاك للمعدات الزراعية. ولورين التي تعمل أيضاً في شركة أبيها تظهر في قميص أحمر وأبيض. وشاحنة جاك حمراء وبيضاء، وجرّار الشركة الذي يقوده جاك أحمر وأبيض. وحين يخابر إنيس لورين بعد أن تصله البطاقة البريدية المعادة، تكون قد أصبحت شقراء ذات

---

(١) رودني ستتنغ إدجكوم، «التصميم الشكلي لفيلم **جبل بروكباك**».

Rodney Stenning Edgecombe, "The Formal Design of *Brokeback Mountain*," *Film Criticism* (Spring 2007), 3.

مظهر بارد وصوت خال من الانفعال – صورة جديدة لتتناسب مع دورها الجديد كربة للأسرة ولاعبة دور أكبر – كما نفترض – في شركة أبيها. كما أننا نلاحظ أحمر الشفاه القاني بلون الدم الذي يضفي على فمها مظهراً لامعاً. لم يترك لي أي شيء للصدفة، فقد أعد كل شيء إعداداً دقيقاً.

لسوء الحظ، أطلق على **جبل بروكباك** اسم «فيلم الكاوبوي للوطيين». لكن الفيلم يُفْهَم على أفضل وجه ضمن سياق كتاب ليزلي فيدلر Leslie Fielder **الحب والموت في الرواية الأمريكية** (١٩٦٠)، الذي يطرح فيدلر فيه مقولة إن ملفيل Melville وكوبر Cooper وتوين Twain صوروا الصداقة الذكورية في أنقى أشكالها. لكن ما إن تدخل امرأة هذا المعقل الحصين من الصداقة الذكورية، حتى تصبح المتطفلة القاتمة، عاجزة عن فهم أن الرابطة التي تربط الرجال معاً أقوى من الرابطة التي توحّد الرجل والمرأة. لكن الفرق هو أن إنيس وجاك – على خلاف الشخصيات في الأدب الروائي الأمريكي في القرن التاسع عشر – يفعلان ما لا يفعله هَك وجيم(*) ولا يمكن أن يفعلاه، ما يجعلهما بقيامهما بذلك يدمران الأسطورة. وقد ذهبت برو إلى أبعد مما ذهب إليه غور فيدال Gore Vidal في روايته **المدينة والعمود** (١٩٤٨)، التي عالجت أيضاً صداقة رجلين. في النسخة المنقحة لعام ١٩٦٥، حين يرتكب أحد الرجلين الإثم النهائي، المتمثل في الزواج والأبوة، يقوم الآخر باغتصابه. ومصير جاك تويست لا يختلف كثيراً. فهو يتلقى العقوبة لانحرافه عن الوضع السوي، وضع العلاقة مع الجنس الآخر، في حين يُعاقَب بوب فورد، Bob Ford، الشخصية في رواية فيدال لتقويضه الأسطورة التي يقوم عليها الحب الذكوري، أكان مثالياً أو جسدياً – أسطورة مدينة فاضلة يمكن فيها للرجال أن يستمتع أحدهم بالآخر دون أن يضطروا لتقديم حساب عن أفعالهم.

إن **جبل بروكباك** فيلم عميق جداً فيه مستويات متعددة من المعنى، جميعها تستحق الاستكشاف.

(*) Huck and Jim هما الشخصيتان الرئيسيتان في رواية مارك توين **مغامرات هكلبري فين**. (المترجم)

كما رأينا، النقل الناجح إلى الشاشة هو نتيجة كتابة السيناريو الماهرة. وكتابة السيناريو هي فن بحد ذاته. وقد حاول كتّاب بارزون مثل وليام فوكنر وف. سكوت فتزجرالد F. Scott Fitzgerald الكتابة للشاشة، لكن ما أنتجوه يبهت بالمقارنة مع كتاباتهم الروائية والقصصية. وكانت سيناريوهات فتزجرالد إما تحتوي حواراً وجد الممثلون استخدامه مستحيلاً أو كانت محشوة بالوصف إلى درجة أن الحاجة استدعت تقليمها بشكل جذري. لقد كانت موهبة فتزجرالد تكمن في الأدب القصصي والروائي، حيث يمكنه أن يسرد ويصف دون إضفاء صبغة درامية، ولا تكمن في كتابة السيناريو، حيث يتوجب عليه أن يكبت الحافز لأن يروي كل شيء بالكلمات وأن يترك شيئاً من المرجعية لآلة التصوير.

يطوّر السيناريو المثالي الحبكة بطريقتين: شفوياً من خلال الحوار، وبصرياً من خلال الحدث. وإذا كان السيناريو حواراً بأكمله، فلن يكون هناك فرق بينه وبين المسرحية. فلا بد لكتَاب السيناريو أن يتصوروا الحدث بصرياً وهم يكتبونه. وحين يكون المرئي أكثر تأثيراً من الشفهي، ينبغي على الكاتب أن يكبت رغبته بالاعتماد على الحوار، وأن يشير بدلاً من ذلك إلى كيفية جعل الحدث بصرياً.

يمتاز فيلم **جوليا** بسيناريو مثقّف – أي أنه جيد الكتابة ومنَفَّذ بذكاء – كتبه آلفن سارجنت Alvin Sargent، ومع ذلك توجد أجزاء لا حوار فيها على الإطلاق. فسارجنت يعرف متى تكون اللغة ضرورية لتطوير الحبكة، ومتى تكون الصور هي الضرورية. مثلاً، المشهد الذي تشاهد فيه ليليان عرضاً لمسرحية **هاملت**، حيث الحوار أساسي. وهكذا ينتج عن ذلك تباين إضافي: العنف المسرحي اللغوي والعنف الحقيقي اللالغوي.

ومع أن من الواضح أن المقصود بالسيناريو هو أن يكون بصرياً، فإن نتائج التصوير المرئي قد لا تكون بالوضوح نفسه. وإحدى هذه النتائج هو نوع اللغة التي يكتب بها السيناريو. ويتوقع المشاهدون أن يكون كلا حوار الشخصيات والصورة المصوّرة واقعيين. في الحياة الواقعية نشير إلى أحد الأشياء ونقول عنه «هذا» أو «ذلك». في الأفلام، يمكن أن يكون لاسم الإشارة عائد بصري، بحيث أن «هذا» أو «ذلك» هي شيء يراه المشاهدون.

حين ترى إلِن Ellen (كلوديت كولبرت) البطانية التي استعملها بيتر Peter (كلارك غيبل) لتكون حاجزاً بين سريريهما في فيلم **حدث ذات ليلة**، تقول: «هذا يجعل كل شيء صحيحاً»، وهي تنظر باتجاه البطانية. النظرة هي التي تجعل القواعد اللغوية والجملة صحيحة أيضاً. ومن المحتمل أن يكتب كاتب السيناريو الذي لا يفكر بصرياً: «بما أنك وضعت بطانية، فهذا يجعل كل شيء صحيحاً». هذا حوار مسرحي، وهو ينزع لأن يكون أكثر دقة وأفضل قواعدياً من الحوار السينمائي، وهو أيضاً حوار قد ينفّر المشاهدين.

في كثير من الأحيان، يكون الحوار السينمائي مبتوراً – أي إنه يكثر أن تُترك الجمل بلا نهاية، والحديث مجزّأ. لهذا السبب اللغة السينمائية أقرب إلى المحادثة الفعلية من أي نوع من أنواع الحوار، بما في ذلك الحوار في أكثر أنواع المسرح واقعيةً. ولنأخذ كمثال عن الحوار في المسرح جُمَل نيك Nick في مسرحية ليليان هلمان **الحديقة الخريفية**: «هؤلاء أصدقائي القدامى. وأعتقد أنه كلما كبر المرء في السن ازدادت ضرورة أن تمدّ يدك نحو الكروم القديمة الثابتة التي عرفتها حين كنت شاباً وتتيح لها أن تقودك إلى جذور الأشياء ذات الأهمية». وعلى الرغم من أن المفروض أن تبدو هذه الجمل طنانة، فإنها تبدو ضعف ذلك لو صوِّرت ونطقت في لقطة مقرّبة أو حتى في لقطة متوسطة. بل إن المشاهدين قد يضحكون. ولم تنقل **الحديقة الخريفية** إلى السينما قط، بالرغم من أنها تعتبر أفضل مسرحيات هيلمان. ومع ذلك لو أنها نُقلت، وقرر كاتب السيناريو الإبقاء على هذه الجمل، فسيكون من الضروري تغييرها إلى شيء من هذا القبيل: «هؤلاء أصدقائي القدامى. يمكنك أن تسميها الكروم التي تعيدني إلى جذوري».

حوار الأفلام أقرب إلى المحادثة التي يتبادلها بوتش وسندانس في فيلم **بوتش كاسيدي وفتى السندانس** التي كتبها كاتب السيناريو وليام غولدمان William Goldman:

بوتش : منذ متى تعتقد أننا نراقب؟

ستدانس : فترة

بوتش : كم سيمضي من الوقت قبل أن يبدؤوا مطاردتنا؟

ستدانس : فترة إضافية.

بوتش : ما الذي يجعلك دائماً كثير الكلام؟

ستدانس : ولدت ثرثاراً(*).

ولتقدير الطريقة التي يقتصد بها كاتب السيناريو في اللغة، قارن الحوار في رواية مع الحوار في الفيلم المبني عليها. في كثير من الأحيان يستخدم كاتب السيناريو حواراً من الرواية إذا كان هذا الحوار مناسباً. لكن الحوار المحكي ليس بالضروة الحوار المكتوب نفسه، فيجب جعل حوار الفيلم متماشياً مع إيقاع حديث البشر. في كلتا رواية ريموند تشاندلر Raymond Chandler **النوم الكبير** والنسخة السينمائية لعام ١٩٤٦ التي أخرجها هوارد هوكس وكتبها وليام فوكنر ولي براكيت Leigh Brackett وجول فرثمان Jules Furthman، يطلب الجنرال ستِرنوود Sternwood من مارلو المحقق السري معلومات عنه. وهذا ما يقوله مارلو في الرواية:

> أنا في الثالثة والثلاثين، ودخلت الجامعة مرة ويمكنني أن أتكلم بالانجليزية إذا استدعت الحاجة. لكن لا توجد حاجة كبيرة لها في مجال عملي. عملت لصالح السيد وايلد Wilde المدعي العام في المقاطعة. وكبير المحققين لديه، وهو رجل يدعى أولز Ohls، خابرني وأخبرني أنك تريد رؤيتي. وأنا غير متزوج لأنني لا أحب زوجات رجال الشرطة.

قارن هذا مع إجابة مارلو في الفيلم:

> أنا في الثامنة والثلاثين، ودخلت الجامعة مرة. ما زلت أستطيع أن أتكلم بالانجليزية إذا استدعت الحاجة لها في مجال عملي. عملت لصالح مكتب المدعي العام في المقاطعة. وكبير المحققين لديه، برني أولز Ohls هو الذي أرسل ليخبرني أنك تريد رؤيتي. وأنا غير متزوج.

(*) قد يكون من الأفضل تصوّر هذا الحوار بالعامية لتقدير كيفية تأثيره على المشاهد المتابع للفيلم بلغته الأصلية. (المترجم)

بما أن همفري بوغارت هو الذي قام بدور مارلو، كان من الضروري تعديل سن الشخصية من ثلاثة وثلاثين إلى ثمانية وثلاثين. لكن الاختلاف الحقيقي هو الإيجاز في الحوار السينمائي، الذي يعطي المعلومات نفسها التي توفرها الرواية لكن باختصار أكبر.

والاقتصاد في اللغة الذي هو لب كتابة السيناريو ليس الشيء نفسه مثل الحذف، الذي تحذف فيه كلمات من أجل التوازن والتناظر. الحذف بلاغي أكثر مما هو درامي، ومصطنع أكثر مما هو واقعي. في مشهد من نسخة إليا كازان عام ١٩٧٦ من رواية ف. سكوت فتزجرالد غير المكتملة **آخر ملوك المال**، يشاهد المنتج مونرو ستار Monroe Stahr (روبرت دينيرو) النسخ الأولى من مشاهد فيلم شديد التعقيد من أفلام العقد الرابع من القرن العشرين، يقول البطل فيها للبطلة: «أحبك»، وتجيب: «وأنا أيضاً»(*). يستشيط ستار غضباً: «وأنا أيضاً!» من يتكلم على هذا النحو؟ في الواقع كلوديوس Claudius في **هاملت** واحد ممن يتكلمون على هذا النحو: «وهو إلى إنجلترا معك(*)». لكن ذلك حوار مسرحي، وبالتحديد حوار مسرح إليزابيثي. وفوق ذلك لم يكن أحد يستعمل هذه اللغة في إنجلترا العصر الإليزابيثي.

يتكلم الناس بخيوط وبكلمات وبعبارات تُجْمَع معاً في بناء لغوي منظوم كالعقد، إلى حد كبير مثلما يتحدث نِف في **تعويض مزدوج** – يتكلمون بوحدات فكرية، حيث تولّد الأفكار إيقاعها الخاص وقواعدها النحوية الخاصة. لننظر إلى المشهد في **تعويض مزدوج** حين يقابل نِف فيليس لأول مرة، فالحوار الذي كتبه بيلي وايلدر وريموند تشاندلر مشحون بتيارات ضمنية من التلميح الجنسي:

(*) جواب البطلة يستعمل الحذف المستعمل بالإنجليزية، خاصة في اللغة الأدبية، حيث تحذف الكلمة المكررة، والترجمة الأقرب للأصل لجواب البطلة هو: «وأنا أنت». (أي: وأنا أحبك أنت). (المترجم)

(*) أي «وهو سيرافقك إلى إنجلترا». (المترجم)

فيليس: يوجد حد للسرعة القصوى في هذه الولاية يا سيد نِف. ٤٥ ميلاً في الساعة.

نِف : ما السرعة التي كنت أسير بها، حضرة الضابط؟

فيليس: حوالي تسعين.

نِف : ما رأيك أن تنزلي من على دراجتك وتكتبي لي مخالفة.

فيليس: ما رأيك أن أوجه لك هذه المرة تحذيراً فقط.

فيليس: ما رأيك في ألا يفلح.

نِف : ما رأيك في أن أضربك بشدة على مفاصل أصابعك.

نِف : ما رأيك في أن أنفجر بالبكاء وأضع رأسي على كتفك.

فيليس: ما رأيك في أن تضعه على كتف زوجي.

نِف : هذا سيمزقه.

أحياناً يتكون حديث شخصيات الأفلام من عبارات موجزة حكيمة، لكنها حِكَم الأفلام وليست حكم المسرح. وهي لا تُنسى لأنها تكثّف فكرة معقدة في عبارة يسهل تذكّرها لأنه من الطبيعي للشخصية أن يقولها وليست مجرد مناسبة للكاتب كي يستعرض ذكاءه. في نهاية فيلم **الآن أيها المسافر** (١٩٤٢)، تقول شارلوت Charotte (بيتي ديفيس) لجِري Jerry (بول هنريد Paul Henreid): «ياجيري، لا تجعلنا نطلب القمر. فلدينا النجوم». باستخدام الصور (القمر، النجوم) التي يفهمها كل شخص، تلخّص بدقة مذهلة رغبة الجنس البشري الدائمة في الوصول إلى أبعد مما يستطيع. لكن ما تقوله شارلوت مناسب للظروف، فشارلوت سعيدة لمجرد أنها ستتولى العناية بابنة جيري، رغم أن جيري سيتوقف عن أن يكون حبيبها.

حِكَم الأفلام ليست حكم المسرح، التي تخبرنا عن موهبة الكاتب اللغوية أكثر مما تخبرنا عن دوافع الشخصية أو نفسيتها. في مسرحية أوسكار وايلد **أهمية أن يكون المرء صادقاً**، عبارة الليدي براكنل Bracknell: «التردد من أي نوع هو علامة الاختفاء الذهني لدى الصغار والضعف الجسدي لدى الكبار» هي حكمة مسرحية لأن وظيفتها ليس أن تكون جزءاً من الحوار بقدر ما هي

تعبير عن ظُرف وايلد وسرعة بديهته. وفي حين يمكن لنا أن نستمتع بذلك الظرف، فإننا نشعر بأننا نسمع المؤلف، لا الشخصية.

في فيلم **كل شيء عن إيف**، حين تقول مارغو تشاننغ (بيتي ديفيس): «اربطوا أحزمة مقاعدكم، فهذه ستكون ليلة مليئة بالمطبات»، فهي تحاكي ساخرة الكليشيه المستخدمة في الطائرات: «اربطوا أحزمة مقاعدكم، فهذه ستكون رحلة مليئة بالمطبات». وعبارة مارغو ليست طريقة في التعبير بل هي تعديل على تعبير موضوع من قبل. وعلى خلاف حِكَم أوسكار وايلد – التي يمكن الاستشهاد بها خارج سياقها وتبقى ظريفة وذكية، فعبارة مارغو «اربطوا أحزمة مقاعدكم» هي خاتمة مقطع معيّن. فبعد أن تكون مارغو قد عرفت أن إيف منافسة لها، تُفرط في الشراب في إحدى الحفلات ويزداد سوء مزاجها باستمرار. وبعد أن تجرع كأس مارتيني أخرى، تندفع عبر الغرفة، وتلتفت، وتقول عبارتها، وتخرج خروجاً فخماً. وآلة التصوير التي تتابعها طيلة الوقت، تخرج بحنق معها. ولو كانت عبارة «اربطوا أحزمة مقاعدكم» جملة تُسدل عليها الستارة، لما كان لها تأثير كبير، أما كعبارة تسبق الخروج في فيلم، فهي مثالية، وخاصة على اعتبار أداء بيتي ديفيس الاستفزازي الذي يصعب نسيانه.

وكما تختلف حكمة الفيلم عن حكمة المسرح، فإن المونولوج السينمائي – وهو الحديث المطوّل الذي تكشف فيه إحدى الشخصيات معلومات هامة – يختلف عن المونولوج المسرحي. وفي فيلم **كل شيء عن إيف**، تتحدث إيف (آن باكستر) في مونولوج عن طفولتها الكئيبة وزواجها المأساوي، مستغلة تعاطف مستمعيها الخمسة. وحتى لو أن جوزيف مانكيويتز لم يخرج بنفسه السيناريو الذي كتبه، فالمخرج لا خيار لديه سوى أن يقطع ليظهر السامعين عند بعض الجمل، حين تخاطب إيف سامعيها إما بالاسم أو تشير إلى شيء يتعلق بهم يستدعي منهم أن يستجيبوا. هناك حوالي سبعة قطوع أثناء مونولوج إيف، لكنها طبيعية إلى حد أنه حين تنتهي إيف من كلامها، يشعر المشاهدون وكأنهم استمعوا إلى مونولوج، في حين أنهم في الحقيقة شاهدوا مشهداً. على خشبة

المسرح لا يمكن لحديث إيف أن يكون مونولوجاً حقيقياً، باعتبار أن إيف تطرح على مستمعيها أسئلة بلاغية لا تنتظر جواباً أو تبدي إشارات تستدعي رد فعل منهم، وتتطلب ردود الفعل هذه لقطات مقرّبة. لا يوجد أي شك في الفيلم أن أحد المستمعين قد تأثر، وآخر على وشك البكاء، وثالثاً يصغي بانتباه، ورابعاً مهتم، وخامساً يشعر بشيء من الشك لكنه يقتنع في النهاية(*). ومن المهم أن نرى – وأن نرى بوضوح – رد فعل كل مستمع، باعتبار أن إيف تكسب كلاً منهم إلى صفها بحكاية محنتها – وهي بالمناسبة حكاية مخترعة.

أفضل تقدير للسيناريو، بحكم طبيعته، هو ما يتكون بعد أن يرى المرء تنفيذه على الشاشة. وأكثر ما يُذْكَر من فيلم **باتون** *Patton* (١٩٧٠) هو المونولوج الافتتاحي الذي يلقيه باتون (جورج سكوت George C. Scott)، ولكن إذا نظرنا إليه ببساطة كمونولوج، فهو ليس بمستوى مونولوجات المسرح العظيمة مثل الذي يلقيه هيكي Hickey في مسرحية يوجين أونيل **قدوم رجل الجليد** أو مونولوج بلانش في مسرحية **عربة اسمها الرغبة**. ولكن إذا حاولت أثناء قراءتك له أن تتخيل باتون يكبر بازدياد مع ازدياد فظاعته، وهو ما يحدث على الشاشة، فإنك تستطيع تقدير كيف تُرجمت الكلمات إلى صور. فباتون يتطور من شكل ضئيل خلفه علم أمريكي ضخم إلى وجه يملأ الشاشة ثم إلى شكل ضئيل مرة أخرى. وهذا مثل مراقبة "الأنا" ينفخ نفسه ثم يخرج الهواء منه.

تستطيع الرواية أن تغطي عدة مئات من الصفحات دون أن تلتزم بقانون صارم، ويقسم النص إلى فصول أو ما يعادلها. وتتطلب كتابة المسرحية تقسيمها إلى فصول، وإن استدعت الضرورة إلى مَشاهد. وإذا تغيرت خلفية الأحداث في رواية، فيمكن الإشارة إلى ذلك بعبارة واحدة («في تلك الأثناء، في لندن...»)، وفي المسرحية يشار إلى تغيير الموقع بتغيير الفصل أو المشهد، كما في مسرحية ليليان هلمان **الريح الباحثة**: الفصل الأول،

(*) الترجمة هنا توحي بأن المستمعين جميعهم من الذكور، مع أن من المحتمل جداً أن يكونوا من الجنسين. لكن الوسيلة الوحيدة كي يعرف المترجم جنس كل واحد منهم هي مشاهدة الفيلم، وهو شيء غير متوفر بسهولة. (المترجم)

المشهد الأول، غرفة الجلوس في منزل أسرة هازن Hazen، في واشنطن العاصمة؛ المشهد الثاني، غرفة في الفندق الكبير Grand Hootel في روما. في السيناريو، بناء الحكاية وتصميم تغييرات المَشاهد مسألة أكثر تعقيداً.

يتبع السيناريو صيغة معينة. يبدأ كل سيناريو محترف (وليس دائماً السيناريوهات المنشورة) بالكلمتين نفسيهما (تكتبان بالإنجليزية بأحرف كبيرة): ظهور تدريجي. ظهور تدريجي لماذا؟ افترض أنك تريد الظهور التدريجي لكوخ في غابة. تلك ستكون لقطتك الأولى. وكيفية كتابتك له يتوقف على ما إذا كنتَ تكتب **سيناريو تأملي** –سيناريو لم تحصل بشأنه على التزام أكيد من أحد الاستوديوهات – أو **سيناريو تصوير**، وهو السيناريو الذي يُعَدّ للتصوير. في سيناريو التصوير، توضع أرقام للقطات والمشاهد. حتى الآن ما جاء في السيناريو هو ظهور تدريجي لكوخ في غابة. لكن هذا التوجيه ليس كافياً، فاللقطات يجب أن توصف من حيث المكان (داخلي أو خارجي) والزمان (نهار أو ليلي). إذن، قد يكون الافتتاح غير الكامل هو:

ظهور تدريجي:

١– داخلي – كوخ – ليلي

ما الذي يجري في الكوخ؟ افترض أن اللقطة الأولى ستصوّر إلسي Elsie البطلة، وهي تقف قلقة عند النافذة، تنتظر عودة زوجها. كيف سيتم إظهارها؟ ما هو حجم صورتها: لقطة مقربة أم بعيدة أم متوسطة؟ اللقطة المقربة ضرورية لإظهار القلق. كيف سيعرف المشاهدون أنها تنتظر زوجها؟ سيستخدم صوت مرافق للكشف عن أفكارها. في كتابة السيناريو تستعمل بالإنجليزية الحروف الكبيرة في كتابة أسماء الشخصيات والتسميات (إلسي، حشد)، وحركات آلة التصوير (حركة دائرية إلى)، والانتقالات (استبدال وانتقال إلى)، وكلمة «صوت» (صوت ضحك)، وبعض المؤثرات (مؤثرات خاصة، مؤثرات صوتية). وهكذا يمكن أن يبدأ سيناريو التصوير كما يلي:

ظهور تدريجي:

١ – داخلي – كوخ – ليلي

لقطة مقربة لإلسي وهي تقف قلقة عند نافذة. توجد عاصفة قوية في الخارج.

إلسي (صوت مرافق)

قال جون إنه سيعود عند حلول المساء، لكن منتصف الليل اقترب. ربي الكريم، ليس الآن ... أرجوك، ليس الآن.

لكي يظهر جون، يبدأ كاتب السيناريو لقطة جديدة.

١ – خارجي – غابة في ولاية مين – ليلي

لقطة بعيدة جداً لجون وهو يمشي مجهداً عبر الثلج. اقتراب بطيء لإظهار الوجه، عليه آثار الطقس لكنه واثق بالنفس.

كتابة السيناريو هي فن يميل تاريخ الأفلام لتجاهله، ربما لأن السيناريو يأتي قبل الفيلم، بينما ينصب التركيز على تطور الفيلم كوسيلة، ونظام الاستوديوهات والنجوم الذين خرجوا منه، ودور المخرج في عملية صنع الفيلم. ومع أن معظم الأفلام الروائية تبدأ بسيناريو، فإن السيناريو يتراجع إلى الخلفية أثناء تحوله من نص كلامي إلى نص بصري، بحيث أنه حين يكتمل الفيلم تكون الكلمات قد تُرجمت إلى صور. وهكذا لا يربط مشاهدو الأفلام الحوار بالكاتب، بل بالممثلين الذين ينطقون الأدوار، أو بالمَشاهد التي يجري الحوار فيها. ومن المفهوم أن ينزعج الكتّاب حين يعلَن عن الفيلم بعبارة «فيلم من صنع» يليها اسم المخرج، أو «أحد أفلام» ثمّ اسم المخرج، بينما تأتي أسماؤهم في النهاية، وتكون عادة بحروف أصغر حجماً. ومع ذلك، فأي شخص مهتم بالأفلام اهتماماً جدياً سيبحث دائماً عن اسم كاتب السيناريو في قائمة الأسماء. وفهم دور كاتب السيناريو هو جزء عضوي من فهم الوسيلة السينمائية، الذي يعتبر السيناريو فيها هو مخطط البناء الذي يُبنى.

أحد أفضل طرق شرح طبيعة كتابة السيناريو ترد في رواية ف. سكوت فتزجرالد غير المكتملة **آخر ملوك المال** (١٩٤١) حين يصف المنتج السينمائي مونرو ستار – الذي استلهمت شخصيته من المنتج الأسطوري إرفينغ ثولبرغ Irving Thalberg في مترو غولدوين ماير العملية لكاتب يؤمن بتفوّق الكلمة المكتوبة، وبالتالي فرأيه في الأفلام منخفض. ويطرح ستار عليه مشهداً ليفكر به. تدخل كاتبة اختزال غرفة وتخلع قفازها، ثم تفرغ محتويات حقيبة يدها، التي تتألف من قطعتين معدنيتين من فئة عشرة سنتات وقطعة خمسة سنتات وعلبة ثقاب فيها عود واحد. ثم تضع قفازها في المدفأة، التي هي على وشك أن تشعلها بعود الثقاب، حين يرن الهاتف. تجيب عليه وتقول مشدّدة على كلامها: «لم يكن لديّ قفاز أسود في حياتي». وهي مرة أخرى على وشك إشعال عود الثقاب، حين تلاحظ فجأة وجود رجل في المكتب يراقبها.

يقع هذا على الكاتب موقع السحر، وهو مليء بالفضول حول ما سيحدث بعد ذلك. يجيب ستار: «لا أدري... أنا أصنع الأفلام فقط». ويبين ستار للكاتب أنه لا يوجد في المشهد سوى جملة واحدة من الحوار، وهي فوق ذلك سيئة، وأن كاتب السيناريو الحقيقي يمكن أن ينقحها. بعد ذلك، يسأل الكاتب عن قطعة الخمسة سنتات التي تُرِكَت على طاولة المكتب. في البداية يقرّ ستار أنه لا يعرف سبب وجودها، ثم يضيف: «نعم، تذكرت – السنتات الخمسة هي من أجل السينما». وسر كتابة السيناريو هو معرفة أجزاء الحبكة التي يمكن روايتها دون أية كلمات والأجزاء التي تحتاج إلى حوار. وكما علّق جون هوارد لوسون، الفيلم وسيلة سمعية بصرية، تتطلب من كاتب السيناريو أن يفكر على أساس كلا الكلمة المنطوقة والصورة البصرية.

الفصل التاسع

تحليل الفيلم

يوفر الفيلم تجربة لا تتوافر في أي مكان آخر. فمن الممكن للفيلم أن يبلور عاطفة أو فكرة بتحويلها إلى صورة بصرية. وحين تستخدم اللغة، تندمج الكلمات مع الصور بحيث يتعذر التفريق بينها. وحين نشاهد فيلم **كازابلانكا**، فإن جملة مثل: «ها أنا أنظر إليك يا فتاتي» سترتبط إلى الأبد بالمتكلم همفري بوغارت، وبالمخاطَبة إنغريد برغمان. وسنتذكر النظرة في أعينهما.

حين نتذكر الأفلام، تظهر لنا على شكل صور، يرافقها أحياناً الصوت أو الكلمات أو الموسيقى. وتصبح هذه الصور –مع الصوت أو الموسيقى أو بدونهما – المحك الذي نميل إلى تعريف طبيعة الفيلم من خلاله. ولا بد من تحليل الأفلام على أساس هذه الطبيعة وحدها. بعبارة أخرى، الأفلام أعمال ما كان يمكن لها أن توجد، أو ما كان لها أن تصل إلى مستواها من الجودة والامتياز، في أية وسيلة أخرى.

أحياناً يبدو مشهد معين أنه يحتوي على جوهر الفيلم. ومن أمثلة ذلك أن نهاية فيلم **الرجل الثالث** تصور تصويراً مؤثراً إحدى اللحظات، مستخدمة فقط الصورة والصوت، العنصرين الأساسيين في صنع الأفلام. تسير آنا Anna (أليدا فالي Alida Valli) على طريق في فيينا تغطيه أوراق الشجر المتساقطة: وجهها بلا تعبير ونظرتها ثابتة. يستند هولي مارتنز Holly Martins (جوزيف كوتن Joseph Cotton) إلى عربة ويشعل سيجارة، منتظراً ما يدلّ على أنها لاحظته. وبينما تسقط أوراق الخريف وكأنها رذاذ صامت، تتحرك آنا إلى

خارج الإطار، وإلى خارج حياة مارتنز، دون أن تصدر عنها ولو نظرة سريعة في اتجاهه. ويصغر مارتنز في الحجم بازدياد، إلى أن يصبح لا شيء سوى شكل بسيط على جانب الطريق، مستعد للاختفاء مثل دخان سيجارته. هذه النهاية تحقق ما لا يستطيع تحقيقه سوى الأفلام. فلا توجد أية كلمة حوار، وبدلاً من ذلك يسمع عزف آلة موسيقية كالقانون «لحن **الرجل الثالث**» المشهور عزفاً منفرداً بحزن مكبوت.

وتوفّر رؤيا أيزاك بورغ Isak Borg الختامية في فيلم برغمان **الفراولة البرية** لحظة سينمائية جميلة أخرى. في هذا المشهد، سارا Sara، حبيبة أيزاك في صباه، تقوده عبر مرج إلى خليج صغير. في الطرف الآخر من الخليج يرى أيزاك أمه وهي تحيك بينما يصطاد أبوه السمك، ويبدو أنه يلقى بعض النجاح، فالصنارة قد بدأت تنتحني فوق الماء. يلوّحان لابنهما ويبادلهما الابتسام. وتتصف رؤيا أيزاك لأبويه بنسيج لوحة انطباعية. ولا يتصف تركيب اللقطة بالكمال فحسب، لكنها أيضاً تحتوي على جوهر الموضوع: الأبدية التي تعطى شكلاً مادياً ليس كحالة لا نتجمد فيها مثل أشكال في رسم جداري، وإنما نذوب على نحو غير ملحوظ، بالطريقة التي يلين فيها الربيع متحولاً إلى صيف، أو ينضج فيها الصيف متحولاً إلى خريف.



نهاية فيلم **الرجل الثالث** (١٩٤٩)

تسير فيها آنا (أليدا فالي) مارة بمارتنز (جوزيف كوتن) بدون أدنى إيماءة نحوه.

ثم هناك دخول التائبين النادمين وهم يضربون أنفسهم بالسوط في فيلم برغمان **الختم السابع**، وتبادل إطلاق الرصاص في قاعة المرايا عند ذروة فيام أورسون ويلز **السيدة القادمة من شنغهاي**، وذروة فيلم **كينغ كونغ** حين يعبر كونغ عن سخطه على الطائرات التي تطلق النار عليه، ووجه أنتوان دوانل Antoine Doinel الذي كان مفعماً بالحياة وقد تجمد في صورة على بطاقة هوية عند نهاية فيلم أنتونيوني **الكسوف** (١٩٦٢)، واندماج وجهي امرأتين في فيلم برغمان **شخصية**، والقائمة بلا نهاية. من الطبيعي الحديث عن الأفلام على أساس مَشاهد لا تنسى، لكن المَشاهد جزء من كل، وهي حقيقة ننزع إلى نسيانها حين نخصص مشاهد معينة للنظر فيها. وحين يحلل المشاهدون الأفلام، عليهم أن يسألوا ما إذا كان يمكن للحظة معينة في فيلم أن تبلور تجربة الفيلم بأكملها. أو هل يوجد عمل من الأعمال يلخص بمجمله – وليس بجزء منه – فن السينما؟

سننظر إلى بضعة أعمال تستحق فعلاً أن تصنَّف كفن سينمائي. ومع أنها جميعاً نصوص ثرية، فيها مَشاهد عديدة يمكن تحليلها كل بمفرده، فسوف نفحص كل فيلم ككل ونستفيد من المواضيع التي تمت مناقشتها في الفصول السابقة لتحليل الخيارات التي اختارها صانعو الأفلام من أجل تحقيق رؤيتهم.

الثور الهائج (مارتن سكورسيز ١٩٨٠)

مهارة مارتن سكورسيز في استعمال الأسود والأبيض والإيقاع واللوحات الداخلية والموسيقى تجعل **الثور الهائج** تحفة بحد ذاته مع أنه يُرجع صدى أفلام من عقود سابقة.

تبدأ قائمة الأسماء بالفاصل الموسيقي لأوبرا ماسكاني Mascagni **الفروسية الريفية (كافليريا رستيكانا)**، وهي موسيقى مريحة للأعصاب وهادئة ترد في الأوبرا في منتصف الطريق بين الخيانة والزنى والقتل. قائمة الأسماء ملونة، ويظهر عنوان الفيلم باللون الأحمر الصارخ. أثناء ظهور الأسماء، يُشاهَد ملاكم في رداء ذي قلنسوة يتهادى برشاقة وهو يصعد إلى الحلبة

بالحركة البطيئة. ويدفعنا مزيج موسيقى ماسكاني الصافية والمشهد الغريب للملاكم في الحلبة الخالية مما عداه والذي يتحرك بسرعة الدمى لأن نتساءل ما إذا كان هذا هو الثور الهائج الذي يشير إليه العنوان. وإذا كنا نعرف أن الفيلم مبني على حياة جيك لا موتا Jake La Motta (روبرت دينيرو) الذي خسر لقب بطل العالم في الوزن المتوسط لصالح شوغر راي روبنسون Sugar Ray Robinson عام ١٩٥١ (والذي أيضاً عُرِف بعنفه وسوء طبعه)، قد نتساءل عن السبب الذي دفع سكورسيز لابتداع قائمة أسماء يغلب عليها طابع الحُلم وأرفقها بموسيقى هادئة هدوءاً مماثلاً.



روبرت دينيرو في دور بطل الوزن المتوسط جيك لا موتا
في فيلم **الثور الهائج** (١٩٨٠).

من المحتمل أن أي شخص تعلّم كيفية قراءة العناصر البصرية والربط بينها وبين الموسيقى التصويرية المرافقة سيشعر أن سكورسيز يطلب من المُشاهد أن يشعر بشيء من التعاطف مع شخصية العنوان، كما قد يشعر تجاه ثور كان هائجاً وأصبحت حركته الآن أضعف من أن تشكّل خطراً.

لكن الجو المثير للمشاعر يذوي حين يبدأ الفيلم. فالثور لا يهيج فقط، بل إن حالات هياجه تظهر بالأسود والأبيض، وبسرعة لا تنسجم مع قائمة الأسماء، التي تبدو بليدة بالمقارنة. ولا بد أن الذين توقعوا **فيلم سيرة حياة** ملوّناً ومثيراً للعواطف والدموع فوجئوا بالتغيير إلى الأسود والأبيض وباللقطات الافتتاحية التي تصور قبضات تضرب ووجوه تتمزق. لقد قام سكورسيز بأربعة اختيارات فنية: أن يروي قصة لا موتا بالأسود والأبيض، على طريقة تصوير أفلام الملاكمة العظيمة في الماضي: **جسد وروح** (١٩٤٧) و**الخطة المدبرة**، و**البطل** (١٩٤٩)؛ وأن يستشهد كنص تحتي بفيلم **على الواجهة المائية**، الذي تمثل الملاكمة فيه موضوعاً هاماً؛ وأن يوفّر إطاراً زمنياً متسلسلاً وتاريخياً من خلال لوحات تقدِّم كل مقطع: «نيويورك ١٩٦٤» و«البرونكس ١٩٤١» و«لا موتا ضد روبنسون ١٩٤٣»؛ وأخيراً أن يستخدم أداة تأطير، بادئاً بلا موتا ومنتهياً به، الذي أصبح الآن يقدم «نمرة» في نادٍ ليلي معتمداً على شهرته السابقة، ويتدرب على مونولوج في غرفة ملابسه. وكل شيء آخر – حياة لا موتا كملاكم بدءاً بعام ١٩٤١ – ينحصر بين المقدمة والخاتمة، مثل مجموعة من الكتب بين سنادتين.

يتطلب تجزيء الحدث تنوعاً في الإيقاع، ما يطرح مشكلات، باعتبار أن على سكورسيز أن يتنقل بحركة مكوكية بين أوجه حياة لاموتا: المهنية والعائلية والاجتماعية. ويمكن أن يكون لا موتا عنيفاً في البيت وفي النادي كما هو في الحلبة. والاضطراب الذي يحدث في المقطع الأول، والذي يتضمن قتالاً دامياً وكذلك شغباً بين المتفرجين، يبدو أنه انحسر في بداية المقطع الثاني، الذي تجري حوادثه في البرونكس، حيث يعيش لا موتا وزوجته الأولى. لكن سرعان ما نكتشف أن الشيء الوحيد المختلف هو الإيقاع. فجدال حول طريقة إعداد شريحة من اللحم يجعل لاموتا يغضب غضباً عارماً إلى حد أنه يكاد أن يصب جام غضبه على المطبخ. العنف هو العنف، والمناسبة تحدد الأسلوب الذي يتم به التعبير عن هذا العنف.

وينوّع سكورسيز – بمساعدة فنية المونتاج الممتازة ثلما سكونميكر Thelma Schoonmaker – الإيقاع بنجاح يصل إلى أنه لا يوجد مشهدان متطابقان، أينما كانت خلفية الأحداث فيهما. حين يرى لا موتا فيكي Vicky (كاثي موريارتي Cathy Moriarty)، التي ستصبح عما قريب زوجته الثانية، تكون في المسبح المحلي، وتبدو مثل صورة فاتنة مما كان يعلّق على الجدار في العقد الخامس من القرن العشرين. وتتباطأ السرعة بينما يثبت لا موتا نظره عليها. وهي تلفت انتباه رجال آخرين، وينقل سكورسيز جو نوادي الرجال بجعلنا نسمع الرجال وهم يتحدثون. ولا تفعل فيكي سوى أن تحرّك شفتيها، فبالنسبة للرجال هي مجرد شيء. وهم لا يسمعونها لأنهم لا يفكرون بالنساء على أنهن كائنات بشرية. والمفترض أن تكون النساء صامتات، وإذا عبرن عن ما يفكرن به، تنهي صفعة على الوجه المحادثة.

وفي حين أن **الثور الهائج** يبدو صريحاً من الناحية الجنسية، فإن المَشاهد الغرامية بين لا موتا وفيكي تبدو مطهّرة. هي تتصرف كإنسان آلي، تطبع قبلات على وجهه وصدره وتنزع قطعاً من الملابس حسبما يُطلب منها. لكن لا توجد عاطفة حقيقية، والشهوة تقتصر على لا موتا، وهي قصيرة الأجل. ولأن لديه مباراة قريبة، يبرِّد نفسه بأن يفرغ إبريقاً من الماء المثلج داخل سرواله. من الواضح أن هذا عالم رجال، فهناك مودة بين الرجال – الذين يتعانقون ويتبادلون القبل بحرية – أكبر جداً مما يوجد بين الرجال والنساء. وحين يأتي جيك بفيكي إلى شقته لأول مرة، يستخدم سكورسيز لقطة ثلاثية(*)، لتوضيح التسلسل الهرمي للحب لدى لا موتا. فلا موتا على يسار الإطار وفيكي على يمينه يقفان بحيث يظهران بصورة جانبية إلى جانب طاولة الزينة، الموضوع عليها صورة للا موتا وأخيه جوِي Joey (جو بيشي Joe Pisci). وتظهر الصورة بينهما، مثلما تقف الرابطة بين الأخوين بعد زواجهما.

(*) أي لقطة تظهر ثلاثة أشخاص. (المترجم)

يكثر سكورسيز من استعمال الحركة البطيئة، ولكن ليس لكي يجزئ المباراة ويصورها لكمة بعد لكمة، كما قد يتوقع المرء في فيلم ملاكمة. فاستعمال الحركة البطيئة في مقاطع الملاكمة يهدف بصورة أولية لأن يعكس وجهة نظر الملاكم، الذي يفقد تركيزه بعد الجولة الأولى إلى درجة أن الأشياء تتوقف عن الظهور أو التحرك على نحو طبيعي. لكن سكورسيز يستعمل الحركة البطيئة خارج الحلبة أيضاً. حين يرى لا موتا فيكي في النادي، يبدو وكأن بصره قد تغيّر مؤقتاً وهي تتحوّل إلى فتاة ذهبية من نسج خياله، تتحرك بإيقاع يختلف عن إيقاع عالم الواقع. ويحدث هذا مرة أخرى في ملهى الكوباكابانا Copacabana حين تلمح فيكي أصدقاء قدامى وتشق طريقها إلى طاولتهم.

ويطرح تقسيم الحكاية إلى أجزاء مجموعة أخرى من المشكلات، فبغض النظر عن مدى تنوع الإيقاع، هناك أحداث لا بد من حذفها أو تقصيرها. وسكورسيز يفعل كلا الشيئين. فمعظم الفترة بين ١٩٤٤ و١٩٤٧ تتقلص إلى مونتاج من الصور الساكنة من مباريات لا موتا وإلى أفلام منزلية تصوّر زواجه وزواج أخيه. لكن كون هذه الأفلام ملونة يشير إلى أن سكورسيز يحاول الإيحاء ببعض التغييرات التي حدثت في الوسائل الإعلامية في الفترة من ١٩٤١ إلى ١٩٦٤، مثل ظهور الأفلام المنزلية الملونة.

والانتقال القصير إلى الألوان ليس وليد الصدفة. وكذلك الأمر بالنسبة لمقاطع لاحقة تجري أحداثها في العقد السادس يظهر فيها جهاز تلفزيون في منزل لا موتا. وكون الجهاز لا يعمل لا يخلو من مغزى. لقد انتهت أيام جيك في حلبة الملاكمة، وكذلك فإن الأحداث الرياضية التي لم تكن متوافرة في الماضي إلا عبر الإذاعة، يمكن الآن رؤيتها من قبل أي شخص بمقدوره أن يشتري جهاز تلفزيون. وجيك قادر على شراء جهاز، لكن التلفزيون لن يكون وسيلته المفضلة أبداً، وكان هذا واضحاً في عام ١٩٥١ حين رآه المشاهدون يخسر لقبه لصالح شوغر راي روبنسون.

يمتلك سكورسيز معرفة مذهلة بتاريخ السينما، كما هو حال سبيلبرغ وودي ألن. أحياناً يشير إلى افلام من الماضي باستحضار صورة من ذلك

الماضي، ففيكي ترتدي عمامة بيضاء ومايوه أبيض من قطعتين، بحيث تبدو مثل لانا ترنر في **ساعي البريد يقرع الجرس مرتين دائماً**. في حالات أخرى يشير إشارة مباشرة: مقطع تيري (مارلون براندو) الشهير في **على الواجهة المائية**، الذي يؤنب فيه أخاه لجعله يشترك في قتال، وبذلك يخسر فرصته في أن يصبح أحد المتنافسين، قائلاً: «كان يمكن أن أكون شخصاً له قيمة. كان يمكن أن أكون منافساً».

في نهاية الفيلم، يجلس لا موتا، المرشح للعمل الترفيهي، في غرفة ملابسه يحدق في المرآة وهو يتدرب على ما سيقوله. وهو لا يفكر بتيري أو تشارلي، بل بأخيه جوي، الذي انقطعت صلته به حين اتهم جوي في لحظة من الغيرة بأنه يخونه مع فيكي. في كلا فيلمي **على الواجهة المائية والثور الهائج**، كان الأخوان صورتي مرآة، هما في الوقت نفسه مماثلان للأصل ونقيضان له. وبذلك يصبح **على الواجهة المائية** نصاً تحتياً لفيلم **الثور الهائج**.، وهو فيلم آخر عن أخوين لم يرَ أحدهما في الآخر ما كان يجب أن يراه، ولذلك لم يستطيعا سوى أن يرتبطا أحدهما بالآخر بأكثر الطرق بدائية.

لا يطلب سكورسيز منا أن نتعاطف مع جيك لا موتا، بل يطلب منا أن نراه كما نرى أي شخصية رئيسية تعرضت لسقوط مأساوي. ومن المؤكد أنه لا يمكن إعفاء أي من الشخصيات المأساوية الكلاسيكية (أوديب، هاملت، لير، عطيل) من اللوم. وبصراحة لا يود المرء أن يكون قريباً منهم لفترة طويلة، على اعتبار ميلهم الشديد إلى الغضب العارم. لكن سقوط لا موتا حقيقي في سياق **الثور الهائج** بقدر ما هو سقوط عطيل حقيقي في سياق مسرحية شكسبير.

واللوحة الختامية هي مقتطف من إنجيل القديس يوحنا. بعد أن يشفي يسوع رجلاً وُلِد أعمى، يستدعي الفريسيون الرجل مرة أخرى، مصرين أن بصره عاد إليه على يد أحد الخاطئين. ويجيب الرجل إنه لا يعرف ما إذا كان يسوع من الخاطئين، ولا يعرف سوى أنه كان أعمى في الماضي والآن يمكنه أن يرى.

اللوحة التالية هي إهداء: «لذكرى المدرّس هيغ مونوغيان Haig R. Momoogian، ٢٣ أيار ١٩١٦ – ٢٨ أيار ١٩٨٠، مع الحب والمودة،

مارتي». هذه إشارة شخصية إلى أستاذ في جامعة نيويورك درّس سكورسيز. ومن المحتمل أن مونوغيان شجّع سكورسيز على البحث عن خصال في شخصية لا موتا، أو شخص مثله، لا يلاحظها الآخرون. وإذا تركنا الإهداء جانباً، فإن اللوحة الختامية توحي بأن فيلم **الثور الهائج** قد يفتح أعين الذين لايتوقعون العثور على شخصيات مأساوية إلا في الأعمال الكلاسيكية وليس في الحياة اليومية. من المحتمل أن يقول الواحد منهم، كما قال الرجل الذي كان أعمى: «الآن يمكنني أن أرى».

حين تؤخذ بالاعتبار تنوعات المزاج ودرجات اللون والإيقاع، واستخدام الأغاني الرائجة كموسيقى خلفية، وتصوير الأذواق المتغيرة عند الشعب الأمريكي خلال فترة عشرين سنة، واللوحات الداخلية التي تحدد الزمان والمكان، ولوحة النهاية التي تحث المُشاهد على رؤية الكائنات البشرية ككل قبل الحكم عليهم – فإنه لا يمكن تصور **الثور الهائج** في أي شكل غير الفيلم.

النمر الجاثم، التنين المخبّأ (آنغ لي ٢٠٠٣)

يعود النجاح الفني لفيلم **النمر الجاثم، التنين المخبّأ** إلى قدرة آنغ لي على مزج أجناس فيلمية وأفكار متنوعة، مألوفة من قبل المشاهدين الغربيين، ضمن خلفية دخيلة يرونها غريبة وآسرة في الوقت نفسه. تجري أحداث **النمر الجاثم، التنين المخبّأ** في الصين في القرن التاسع عشر، ويوحي بأنه فيلم من أفلام هونغ كونغ عن الرياضات القتالية، فالشخصيات تسير فوق الجدران وتتصارع أثناء قفزها وتتزلق فوق قمم الأشجار متحدية الجاذبية الأرضية ومحاكاة الواقع، لكنها في الوقت نفسه تبهر العين برشاقتها الشبيهة برقص الباليه.

مثلما يطلق على فيلم المرأة أحياناً اسم «الفيلم الباكي»، تتردد كثيراً تسمية الفيلم الذي يصور الرياضات القتالية «فيلم العيدان واللكمات»، ما يوحي أنه ليس سوى استعراض للأعمال البطولية والحركات والجسارة. لكن لم ينل قط أي فيلم عن الرياضات القتالية مديحاً من النقاد من النوع الذي حصل عليه فيلم **النمر الجاثم**: أربع جوائز أكاديمية (أوسكارات) (أفضل فيلم أجنبي وموسيقى تصويرية

وإدارة فنية وتصوير سينمائي). ومن الأسباب الأخرى في تقدير الفيلم تقديراً عالياً إلى هذا الحد هو أن مقاطع الرياضة القتالية جزء لا يتجزأ من الحبكة، وليست مجرد قتال جرى التدريب على حركاته كالتدريب على الرقص. وآنغ لي مخرج جاد لم يجد صعوبة في التأقلم مع طريقة صنع الأفلام في هوليوود. وهو ذو طريقة خاصة في إضفاء الطابع الهوليوودي على مادته، فهو ينسج أفكاراً من الأجناس المتنوعة يمكن التعرف عليها على نطاق العالم.



جِن Jen (جانغ زيي Zhang Ziyi) و«المصير الأزرق»
في فيلم آنغ لي **النمر الجاثم، التنين المخبّأ** (٢٠٠٣).

على سبيل المثال، يشبه **النمر الجاثم** فيلم الغرب الأمريكي في أوجه كثيرة. فحين يقود لو Lo («السحابة القاتمة») غارة على قافلة، فهو يُصوَّر على ظهر حصان على قمة هضبة، وهذه صيغة مألوفة في أفلام الغرب الأمريكية تشير إلى بدء هجوم للهنود الأمريكيين. وهو يقود أتباعه بصرخة إلى أسفل الهضبة ويقود حصانه موازياً للعربة التي تحمل جِن (جانغ زيي) ويستولي على مشطها. وبما أن جن نفسها بارعة في الرياضات القتالية، فهي لا تتصرف مثل راكبة نموذجية أثناء هجوم للهنود الأمريكيين، وهي ليست السيدة مالوري في فيلم **عربة**

الركاب، التي تتلو صلواتها بينما يتطاير الرصاص من حولها. وبما أن المشط هو إرث متوارث، فإن جن تمتطي حصاناً كي تستعيده، لكنها تقع في غرام اللص. والأرض التي تقطعها في مطاردة لو تبدو مثل وادي مونيومنت كما صوره جون فورد أو كمنظر تقليدي في الجنوب الغربي تغطيه التربة الحمراء والصخور والهضاب المستوية.

حين تصل جن إلى مخفر حدودي، تواجه النوعية المقيتة نفسها التي يواجهها الكثيرون من أبطال فيلم الغرب الأمريكي. لكنها ليست دستري (فيلم **دستري ينطلق على جواده مرة أخرى)**، الذي يجعله خنوعه في البداية موضعاً للسخرية والتهكم. أما جِن فلا تتحمل الأغبياء. وهي مثل شين في فيلم **شين** لا تستخف بعبارات الازدراء، وتردّ حين تواجه بالعداء، فتدفع المجرمين ليصطدموا بالحاجز ويقعوا على الأرض في الأسفل. والمقطع بأكمله يذكِّر بشجار في غرفة إحدى الحانات، وهو شيء يتكرر حدوثه لا في أفلام الغرب الأمريكي فقط بل في أنواع أخرى من الأفلام أيضاً، ومنها على سبيل المثال الفيلم الغنائي الموسيقي **شارع وبَش** والفيلم الرومانسي **حتى نهاية الزمن** وفيلم السلالة العائلية **العملاق**.

كما أن **النمر الجاثم** هو قصة حب أيضاً، يظهر التباين بين العلاقة الروحية المشؤومة بين لي مو باي Li Mu Bai (تشاو يون فات Chow Yun-Fat) ويو شو لاين Yu Shu Lien (ميشيل يوه Michelle Yeoh) والعلاقة الجسدية بوضوح بين جِن وقاطع الطرق الصحراوي لو. كانت شو لاين مخطوبة لمقاتل ودان Wudan، قتلته عدوة من أعداء لي. وللحفاظ على ذكراه، يمتنع لي وشو لاين عن التعبير عن مشاعرهما الصادقة أحدهما تجاه الآخر، رغم أن عيونهما تحكي قصة مختلفة. وتتوق جِن، وهي ابنة مسؤول حكومي، إلى حياة مليئة بالمغامرة من النوع الذي قرأت عنه في الروايات التي تقاتل فيها النساء إلى جانب الرجال. ولو يَتيمٌ وجد القبول ضمن عصابة، مع أنه يتوق إلى حياة محترمة. تتوَّج حبكة لي وشو لاين الثانوية بموت لي، لكن حل حبكة جِن ولو لا تقبل تفسيراً بهذه السهولة.

ومع أن **النمر الجاثم** أقل إبهاماً في النظرة الاسترجاعية مما بدا عليه عند مشاهدته الأولى، فهو من نوع الأفلام التي تُفْحص على أفضل وجه على أساس مواضيعها، على اعتبار أنه يضم الكثير من عناصر الأجناس والعناصر الأسطورية.

أحد هذه المواضيع هو «عودة البطل». فالفيلم يبدأ بوصول لي، الذي لا يصور بأسلوب منمّق مثل وصول إيثان في بداية فيلم **الباحثون**. كان لي – الذي هو من أبطال فنون الرياضة القتالية المشهورين – في ودان، وهو منتجع جبلي مماثل لمونسالفات Monsalvat حيث كان فرسان الكأس المقدسة، في أسطورة الكأس، يعيشون حياة شبيهة بحياة الرهبان. كان لي يسعى إلى التنوّر، الذي لا يمكن أن يأتي إلا مع توقف الشهوة. يذكرنا لي بالمقاتلين المتقاعدين في فيلم **المقاتل بالمسدس** وفيلم **غير مغفور**، اللذين لا يستطيعان الهرب من ماضيهما، أو بشخصيات من أفلام الجريمة، مثل روي إيرل في **أعالي سييرا**، الذي يحاول أن يعيش حياة استقامة إلى أن يصبح احتمال القيام بمهمة أخيرة مغرياً إلى درجة لا يمكن تجاهلها. لي أيضاً يود أن يضع الماضي وراءه، لكن لا بد له من الانتقام لمقتل معلمه على يدي جيد فوكس Jade Fox.

يستكشف **النمر الجاثم** أيضاً موضوع «البحث الذي ينتهي بالإخفاق والحب الذي لن يتحقق أبداً». فقد أخفق لي في العثور على التنوّر الذي بحث عنه. ومعلمه لم يخبره قط عن «المكان المظلم» الذي سيواجهه، وهو ليله المعتم الخاص بالروح. ولا يمكنه الوصول إلى السلام الداخلي الذي يسعى إليه لأنه لم يتغلب على رغبته في شو لاين. وهو يشرح الوضع لها: «هناك شيء لا يمكنني أن أفلته». هذا «الشيء» هو شو لاين نفسها. وفي فيلمي **الباحثون** و**شين** يوجد حب بين رجل وامرأة لا يجد التعبير عنه. في **الباحثون**، إيثان مغرم بمارثا Martha زوجة أخيه، وهي مغرمة به. لكن لا يستطيع أي منهما التعبير عن ذلك شفهياً، وإيثان يطبع قبلة عفيفة على جبهة مارثا، وهي تطوي سترته بحنان كما يطوي المرء قطعة من الملابس لها مكانة خاصة. وفي **شين**، يكبت شين وماريون شعورهما أحدهما تجاه الآخر ويتصافحان حين يودع أحدهما الآخر.

كما أن الفيلم يستغل موضوع «الطلسم» أيضاً. فلي في صراع بين التخلي عن حياة المقاتل والانتقام لجريمة قتل معلمه، الذي سمّمته جيد فوكس. وهو يخطط أن يترك سيفه – «المصير الأخضر» الذي طالما قطرت منه الدماء – مع صديقه سير تي Sir Te.

والسيف هو من الأشياء الطقوسية التي تشترك بها أساطير كثيرة. ففي الأساطير الاسكندنافية، يمتلك فري Frey، إله ثمار الأرض، سيفاً سحرياً يستطيع أن يدمر العدو. في كثير من الأحيان يحمل السيف اسماً. في رباعية رتشارد فاغنر **خاتم النيبلنغ**(*)، السيف الذي غرزه وتان Wotan في شجرة دردار لايمكن لأي شخص أن يسحبه سوى سيغمند Siegmund، الذي يسمي السيف نتَنَغ Nuthung («ضروري»). وفي تراث قصة الملك آرثر، يبرهن آرثر أنه من سلالة ملكية بسحب سيف من الصخر، وحين يتحطم السيف في إحدى المعارك، تعطي «سيدة البحيرة» آرثر السيف إكسكاليبر Excalibur. وفي رواية ج. ر. ر. تولكين J. R. R. Tolkien **المخلوق الصغير**(**) (الذي صوّر للسينما عام ٢٠٠١ باسم **سيد الخواتم**: **زمالة الخاتم**)، يذبح بيلبو Bilbo العنكبوت العملاق بسيفه، الذي يسميه بعد ذلك «اللسعة».

سرقة السيف هي نقطة هامة في حبكة فيلم **النمر الجاثم**، نجد فيها جِن غير مدركة لأهمية «المصير الأخضر». وسرقتها للسيف هي عمل يدل على الجرأة، ألهمته أحلامها في أن تصبح مقاتلة مثل لي وشو لاين. كما أن السرقة هي الشكل الذي تعتق جِن به نفسها من مجتمع فيه زواجها المتفق عليه مسبقاً هو ضمانة لوظيفة أبيها.

وسرقة الطلسم شائعة أيضاً في الأساطير. فسقوط طروادة هو شيء أنذرت به سرقة البالاديوم Palladium، الذي هو تمثال قديم للإلهة بالاس أثينا Pallas Athena. وفي أوبرا فاغنر **بارسيفال** *Parsifal* المأخودة من أسطورة

(*) Nibelungs عرق من الأقزام الذين يعيشون تحت الأرض ويكنزون النفائس. (المترجم)

(**) The Hobbit مخلوق صغير يشبه الإنسان من نسج خيال تولكين. (المترجم)

الكأس المقدسة، يستولي الساحر الشرير كْلِنغسور Klingsor على الرمح الذي اخترق جانب المسيح أثناء صلبه، وينجح بارسيفال البريء في إعادة الرمح إلى فرسان الكأس المقدسة وشفاء ملك الكأس أمفورتاس Amfortas، الذي كان يعاني من جرح أصابه به كلنغسور. وكان كلنغسور، الذي طمح في الماضي لأن يكون من فرسان الكأس لكنه رُفِض، يعرف أهمية الرمح، الذي لا يستطيع الفرسان بدونه أن يعملوا كجماعة.

و«المعركة بين الخير والشر» هي موضوع شائع يتضمنه الفيلم. فجيد فوكس، مربية جِن ذات الشهرة السيئة، سرقت دليل ودان آملة في إتقان محتوياته. وبقيت جيد فوكس، التي لا يمكن لها ابداً أن تطمح لمُثُل ودان، عضواً في غيانغ هو Gianf Hu، وهم جماعة من متقني الرياضات القتالية الذين يصورهم الفيلم بشيِء من التبسيط كأعضاء في عالم الإجرام السفلي الذين يتبنون فلسفة» «اقتُل أو اقتَل». وتتقن جِن الدليل بدافع تصميمها على الوصول إلى أعلى شكل ممكن من الفردية، ما يسبب أن تدرك جيد فوكس أن ربيبتها قد سبقتها. ومن الصعب تخيل الانقسام بين ودان وغيانغ هو على أساس السيناريو المألوف في فيلم الغرب الأمريكي الذي يضع البطل ضد الشرير.

ويستخدم **النمر الجاثم** أيضاً فكرة «معركة الروح». وتماماً كما تقاتل الملاكان الطيب والسيء للحصول على روح فاوست في مسرحية مارلو Marlowe **الدكتور فاوست** *Dr. Faustus*، كذلك يتقاتل لو وجيد فوكس من أجل جِن. فلي يلاحظ احتمال أن تصبح جِن من مقاتلي ودان، ما يجعلها الأنثى الأولى بينهم. وهو يعرف أن جن تفتقر لأبسط أشكال التنوّر. والرياضات القتالية تعني بالنسبة لها التحرر: مهرب من عالمها المضجر إلى مجال المغامرة الجدية. وتخطر ببال المرء باربرا ورث Barbara Worth (مارغريت لوكوود Margret Lockwood) التي تتنكر في فيلم **السيدة الشريرة** (١٩٤٥) في زي قاطع طرق، وتسرق العابرين لكي تسدد ديون القمار المستحقة عليها، ثم يجعلها دورها الجديد في حالة من الإثارة (حيث إنه إعفاء من لعب دور الزوجة لزوج ممل) تدفعها لاعتناقه اعتناقاً نابعاً من القلب.

لكن جِن لا ترغب في إلزام نفسها بنظام ودان، فهي تشعر أن ذلك سيقيد استقلالها. صحيح أنها تفوقت على جيد فوكس، لكنها لا تزال خاضعة لتأثيرها. ومع ذلك، إذا استمرت جِن في الطريق المتهور الذي اختارته لنفسها، فلن تكون أفضل من قطاع الطرق الذين تتألف منهم عصابة غيانغ هو، سوى أن مهاراتها ستكون أعلى من مهاراتهم.

يتضمن **النمر الجاثم** أيضاً «مقاطعة حفلة زفاف». إذ أن جِن ترفض لو مع أنها مغرمة به، فهي تعرف أن خلفيتيهما مختلفتان إلى حد لا يسمح بأي شيء سوى علاقة غرامية قصيرة في الصحراء. ولو يعترض موكب الزفاف بالتوسل إليها أن تذهب معه إلى الصحراء. ويخطر ببال المرء طقس الزفاف في رواية شارلوت برونتي Charlotte Bronte **جين إير** *Jane Eyre*، الذي يكشف فيه ضيف غير مدعوّ أن العريس متزوج، وأوبرا دونيزتي Donizetti **لوشا من لامرمور** *Lucia del Lammermoor*، التي يقاطع فيها حبيب العروس الزواج الذي رتّبه لها أخوها المخادع.

بالإضافة إلى ذلك، يُدْخِل آنغ لي موضوع «موت البطل». تماماً مثلما يصفي البطل والشرير حسابهما في فيلم الغرب الأمريكي التقليدي، يتوجب على لي مواجهة جيد فوكس، التي تفتقر إلى مهارات محاربي ودان الحقيقيين، لذلك تستعمل إبرة مسمومة لقتل لي. ومشهد الموت – الذي يذكّر بالأعمال االتي يموت فيها العاشق في حضن حبيبته أو بجانبها، أو العاشقة في حضن حبيبها أو بجانبه – يعطي شو لاين الفرصة الوحيدة للتعبير عن حبها الحقيقي للي. ويذكر المرء موت تريستان Tristan بينما تحتضنه إيزولد Isolde في أوبرا فاغنر **تريستان وإيزولد**، وموت أنتوني في حضن كليوباترا في مسرحية شكسبير **أنتوني وكليوباترا**، ووقوع عطيل فوق جثة ديدمونا في مسرحية **عطيل** لشكسبير أو في نسخة فردي الأوبرالية منها. وأحياناً ينعكس الوضع، فالبطل يعترف بحبه للبطلة وهي تحتتضر، كما في فيلم **كاميل** *Camille* (١٩٣٧)، أو يودعها الوداع الكبير لأن رجولته تمنعه من التعبير عن مشاعره الحقيقية، كما في فيلم **حساب الموقع**.

في العادة تصل الأساطير إلى حل، قد يكون سعيداً وقد لا يكون. وفي وقت سابق كان لو قد روى لجِن مثلاً قديماً: «القلب الصادق يجعل الأماني تتحقق»، وهو يروي قصة شاب ألقى بنفسه من فوق جبل من أجل أن يستعيد والداه صحتهما. وقد تحققت الأمنية، لكن الابن لم يرجع قط. وحين تسأل جِن لو ما هو حلمه، يقول إنه أن يكون معها في الصحراء. وفي صورة من النقاء الكبير، تقفز جِن من الجبل، وتطفو في الفضاء. هل هي تحاول أن تصل إلى السكينة التي يسعى لي إليها؟ أم إنها موهوبة إلى درجة أن تحلّق في الهواء، مثل الشاب في القصة، كي تتحقق أمنية لو؟ لكن الشاب لم يرجع قط. هل تشعر جِن شعوراً مختلفاً تجاه لو، الذي صدّته في السابق، وهي تعلم أن حبهما بلا جدوى مثل حب لي وشو لاين، ولكن سبب ذلك في حالتهما هو الوضع الطبقي وليس الشرف؟ هل فعل جِن هو من نوع التضحية للتكفير عن موت لي؟ فهي مسؤولة مسؤولية غير مباشرة عن موته، إذ لو لم تكن ضجرة ومنغمسة في ذاتها بحيث أنها فور سماعها بسيف «المصير الأخضر» قررت أن تسرقه، لما كان لي وجد نفسه في وضع يضطره للمطالبة بإعادته. ولو أنها اختارت الطريق الذي عرضه لي عليها، وهو نظام ودان الذي يجمع البسالة الخارجية والانضباط الداخلي، لأصبحت أول أنثى بين مقاتلي ودان.

يبقى الفيلم بلا حل في النهاية، وقد يسوق المتفائلون حجة أن الحب يهزم كل شيء. وقد تكون استجابة الواقعيين أن حكاية الشاب الرمزية لا تنطبق على الوضع، لأن أمنية لو ليست لصالح شخص آخر بل لصالحه هو وجِن. ولكي تكتمل المقارنة بين هذا الوضع ووضع الشاب، فإن أي شخص يقفز من الجبل لا يعود أبداً. كما أن الشخص الواقعي سيعتبر **النمر الجاثم** دراسة في التباين بين المقدس والدنيوي: الحب الروحي والحب الجسدي، اللذين لا يمكن لأحدهما أن يقدَّم على أنه الحب المثالي (الذي هو مزيج من الاثنين). فالتطرف الأول انتهى بموت رجل لم يتمكن من القيام بشيء تجاه الحب الذي شعر به لامرأة، والتطرف الثاني انتهى بفعل دافعه ملتبس (إما افتداء للنفس أو تضحية بالنفس) تقوم به امرأة اتبعت طريقاً في الحياة دون طريق آخر وتحل معضلتها بالقفز في الفراغ.

الراكب (مايكلأنجلو أنتونيوني ١٩٧٥) ومخبَّأة (مايكل هانكه ٢٠٠٥)

هذان عملان يستحيل تنفيذهما في أية وسيلة غير السينما. وهما لا يُقفلان بالطريقة التقليدية أو الكلاسيكية، لكن صلاحية البنية الدائرية لا تقل عن صلاحية البنية الخطية.

ينتهي كلا **الراكب** و**مخبأة** نهايات هي إما مستفزة، إذا كنت من محبذي النقاء وتؤمن أن الحدث الذي يبدأ يجب أن يصل إلى حل، أو مثيرة، إذا كنت من هواة أحجيات الصور التي تأتي ناقصة بعض القِطع، مع افتراض أنك ستوفّرها بنفسك.

الراكب هو ظاهرياً فيلم عن الهوية المنتحلة، وهذا نوع من الأفلام يمكن أن يكون تنكّراً فكاهياً (مثل **الرئيسي والثانوي** و**البعض يفضلونه صاخباً** و**توتسي**)، أو وسيلة لحفظ ماء الوجه (فيلم فرانك كابرا **سيدة ليوم واحد**، الذي تدّعي فيه «أبل آني Apple Annie» أنها سيدة عظيمة لئلا تكتشف ابنتها التي تعلمت في أحد الأديرة أنها ليست سوى بائعة تفاح)، أو وسيلة للبقاء (**المطابق للأصل**، ١٩٦٤) الذي تقتل فيه امرأة (بيتي ديفيس في دور مزدوج) أختها التوأم وتكاد أن تنجح في إقناع الجميع أنها هي الأخت. ويتيح التنكر عدة احتمالات: (١) نهاية سعيدة أو فشل، بل وربما الموت، أو (٢) هجران المدَّعي لعائلته وأصدقائه كي يعيش حياة جديدة باسم مختلف، أو (٣) ينتحل المدَّعي عن دون قصد هوية شخص له علاقة بنشاط سري، وهذا هو الوضع الذي يصوّره فيلم **الراكب**. والعمل السينمائي أو الأدبي الذي يدور حول تنكّر أو نفاق أو خداع، أو التفاعل بين الوهم والواقع (مثل رواية سيرفانتس Cervantes **دون كيشوت**، ومسرحية براندلو Pirandello **ست شخصيات تبحث عن مؤلف**، ومسرحية جينيه Genet **الشرفة**، ومسرحية أنوي Anouih **مسافر بلا متاع**) هو ضمنياً عمل معرفي، بمعنى أنه معني بقدرتنا على معرفة الواقع والتمييز بين الحقيقي والخادع.

يبدأ فيلم **الراكب** في مكان ما في شمال أفريقيا، حيث يحاول الصحفي البريطاني الولادة والأمريكي الثقافة ديفيد لوك David Locke (جاك نيكلسون) الاتصال ببعض قادة المقاتلين الذين يشنون حرب عصابات لصنع فيلم وثائقي

تلفزيوني. وحين يعجز عن تحديد مكانهم، يعود إلى غرفته في الفندق ليكتشف أن رجل الأعمل روبرتسون Robertson الذي يشغل الغرفة المجاورة مات بفعل أزمة قلبية. في الفيلم الهوليوودي النموذجي تُسْمَع في مثل هذا الموقف نغمة مرعدة في الموسيقى التصويرية ترافق لقطة مقربة لوجه لوك الذي تبدو عليه الصدمة. لكن كل مايفعله لوك، ذو العواطف الباردة، هو أن يقلب الجثة ويجلس على السرير. ويقوم بتقليب دفتر مواعيد روبرتسون، فيلاحظ أنه سيقابل امرأة تدعى ديزي Daisy في فندق المجد Hotel de la Gloria في أوسونا، اسبانيا. ومع أن البنود الأخرى في الدفتر تبدو واعدة، فإن أنتونيوني يعود باستمرار إلى الموعد في فندق المجد.

وحين يلاحظ لوك شبهاً في المظهر بينه وبين روبرتسون، يقرر أن ينتحل شخصيته وجدول تنقلاته، بدون أن يدرك في هذه المرحلة أن روبرتسون مهرب سلاح للثوار في العالم الثالث. يسافر لوك بالطائرة إلى لندن، ومنها إلى ميونيخ لمعرفة محتويات الخزانة رقم ٥٨، ليجد أنها تحتوي على حقيبة ذات سحاب فيها طلبات لتسليم أسلحة وقنابل يدوية. ويقترب منه في المطار رجلان من جبهة التحرير المتحدة، أحدهما أبيض والثاني أسود أمريكي. يشكره الأسود الأمريكي على الأسلحة. ولا بد أن لوك يكون قد أدرك الآن طبيعة مهنة روبرتسون. لكن الإحساس بالمغامرة وإغراء المجهول يدفعانه للمتابعة. ويتحتم عليه أن يكمل جدول تنقلات روبرتسون. يسافر بعد ذلك بالطائرة إلى برشلونة حيث يقابل فتاة بلا اسم (ماريا شنايدر Maria Schneider)، تصبح رفيقته في السفر. ومثل الكاهنة العرافة في ملحمة فرجيل **الإنياذة**، التي تخبر إنياس ما عليه أن يفعله قبل أن تنزل به إلى العالم السفلي، تكون الفتاة رفيقة لوك ودليله وضميره، وتحثه على الحفاظ على موعد روبرتسون في أوسونا. لكنه موعد مع الموت.

في تلك الأثناء، حين تتسلم زوجة لوك (جني روناكر Jenny Runacre) حاجيات زوجها «المتوفى»، بما فيها جواز سفره وعليه صورة روبرتسون، تتحول إلى محقق سري وتتصل بالشرطة. وبمجرد النظر إلى راشيل لوك، التي تؤدي روناكر دورها بعدم اكتراث شديد البرودة، تتكون لدينا فكرة عما

يحاول زوجها الهروب منه: حياة من الامتثال، يعتبر التعبير الصاخب عن البهجة فيها خروج عن اللياقة. وهناك استرجاع للماضي تظهر فيه باحة منزل لوك الخلفية، وهو يحرق أوراق الشجر، ويتصرف كما يتصرف أطفال يحيطون بنار أشعلوها في الهواء الطلق. تنظر راشيل إليه وتسأله ما إذا كان مجنوناً. يصيح: «نعم». لذلك لا نستغرب كثيراً أن ينتهز الفرصة ليصبح شخصاً خرج على القانون وغازل الخطر. لكن الفارق بين روبرتسون ولوك هو أن روبرتسون ينظر إلى ثوار العالم الثالث كمصدر للدخل، بينما يراهم لوك مادة تصلح لفيلم. وبدلاً من أن يصنع فيلماً وثائقياً، يفضل لوك أن يصنع فيلماً من أفلام الطريق مليئاً بالإثارة ويلعب دور البطولة فيه. ومشاهدو الأفلام الذين يتذكرون نيكلسون من فيلم الطريق المثالي **الراكب المتأني** (١٩٦٩)، قد يتساءلون ما إذا كانت نهاية لوك ستشبه نهاية شخصية نيكلسون في الفيلم السابق.



ديفيد لوك / روبرتسون (جاك نيكلسون) والفتاة (ماريا شنايدر)
في فندق المجد في فيلم مايكلأنجلو أنتونيوني **الراكب** (١٩٧٥).

حين يعلم لوك من الفتاة أن زوجته موجودة في برشلونة وتأمل أن تتصل بروبرتسون لتخبره أنه معرض للخطر، يسأل لوك: «خطر من ماذا؟» لا يصدر الجواب عن الفتاة بل على شكل قطع إلى صليب على جانب الطريق. ولا يترك غياب التزامن بين الصوت والصورة أي شك في أن مصير روبرتسون هو الآن مصير لوك، وهو الموت. إلى هنا تترابط عناصر الحبكة، ويتصف الفيلم بصفات فيلم إثارة حقيقي. لكن أنتونيوني ليس صانع أفلام تجارية. ولم يكن المقصود أن يكون **الراكب** فيلماً لعامة الجمهور قط، مع أن نيكلسون هو النجم واجتذب اسمه بالتأكيد مشاهدي الأفلام المطلعين على عمله، وخاصة **خمس قطع سهلة** (١٩٧٠) و**المعرفة الجسدية** (١٩٧١) و**تشايناتاون**. ومن المحتمل أن نهاية الفيلم أزعجت الكثيرين أو على الأقل حيّرتهم.

يصل لوك والفتاة – بعد تعرضهما لمشكلات تخص السيارة ومطاردة الشرطة لهما – إلى بلدة في جنوب اسبانيا الشوارع فيها مبيضة بتأثير الشمس وتبدو البيوت البيضاء بياض الطباشير وكأنها ستذوب وتشكل مسحوقاً مترسباً إذا استند أي شخص إليها. والمغامرة التي بدأت في الحرارة الجافة في أفريقيا تنتهي في الحرارة البيضاء في اسبانيا. يرسل لوك الفتاة إلى طنجة، ويخبرها أنه سيلقاها هناك بعد ثلاثة أيام. لكن الفتاة تعرف بأمر اللقاء مع ديزي (من الواضح أن هذا اسم حركي) وتحث لوك أن يحافظ عليه. ولا تذهب هي إلى طنجة، بل إلى فندق المجد، كما لو أنها تريد التأكد أنه سيحافظ على موعده. ثمّ تغادر. وغرفة روبنسون مماثلة لغرفته السابقة في أفريقيا. هل يوحي أنتونيوني بالتكرار؟ هل إحدى الغرفتين كانت إشارة مسبقة إلى الأخرى؟ في الغرفة في أفريقيا، مات شخص، فهل سيحدث الشيء نفسه في فندق المجد؟

يكاد ما يحدث عند هذه النقطة أن يتحدى الوصف. يضطجع لوك فوق السرير. ونحن لن نراه مرة أخرى. لكن آلة التصوير تبقى في الغرفة كمتفرج عند نافذة، تراقب ما يجري في الساحة. وفي لقطة بعيدة جداً، تتوقف سيارة بيضاء صغيرة توجد على سطحها لافتة إعلانية (تعلن عن شيء ما من المستحيل تحديد ما هو). تدخل الفتاة إلى الساحة، حيث يوجد رجل كبير في السن، ومعه صبي وكلب. فجأة نلاحظ أن آلة التصوير قد اقتربت أكثر من

حماية النافذة المعدنية. تصل إلى داخل الساحة سيارة أكبر جداً من الأولى، ويخرج منها الرجلان المنتميان إلى جبهة التحرير المتحدة. يبقى أحدهما في الخارج ويقترب من الفتاة، ويدخل الثاني إلى الفندق، وهو الأمريكي الأسود. ينفتح باب غرفة لوك، وتصدر أصوات مبهمة. وقد حققت آلة التصوير – التي يمكنها أن ترينا ما يجري بين لوك والرجل – بعض التقدم في محاولتها الوصول إلى النافذة. لكن الحماية المعدنية المتشابكة لا تزال تواجهنا، وتسجننا نحن وآلة التصوير بين قضبانها. ثم تبدأ القضبان بالاختفاء إلى أن يبقى قضيبان فقط، ينفصلان أحدهما عن الآخر مثل لوحين منزلقين، ويكشفان الساحة.

أصبحت آلة التصوير حرة، ونحن أحراراً معها. لكن ما هو الشيء الذي تحررنا منه؟ تحررنا لنخمّن ما يحدث، او ما قد حدث، في غرفة الفندق؟ لقد تحول الإحباط الناتج عن عدم الوجود في الساحة خارج الغرفة إلى إحباط بسبب وجودنا في الساحة بينما نفضل أن نعود إلى الغرفة. تصل سيارة شرطة فيها شرطيان، أحدهما يطلب من سائق السيارة البيضاء أن يخرج من الساحة. تصل سيارة شرطة ثانية فيها زوجة لوك ومُنْتِجه التلفزيوني، ويدخل كلاهما الفندق. لكن آلة التصوير تصر على عنادها ولؤمها ولا ترافقهما. فبعد أن تحررت آلة التصوير، لن تدخل مرة أخرى إلى فندق المجد، رغم أننا نريد منها الدخول للإجابة على كل أسئلتنا. هل قتل الأمريكي الأسود لوك بسبب إخفاقه في تسليم المدافع المضادة للطائرات؟ هل اكتشف أن لوك ليس روبرتسون؟ ومن هي ديزي؟ مثل مسترقي السمع، تحوم آلة التصوير حول النافذة، تتلصص على راشيل لوك والمنتج ومدير الفندق والفتاة وهم يحدقون بالشخص الموجود على السرير. يسأل مدير الفندق راشيل إن كانت تعرف الرجل المستلقي على السرير، فتجيب: «لم أعرفه في حياتي قط»، وهو جواب مناسب، على اعتبار أنها لاتعرف سوى ديفيد لوك، وحتى معرفتها به كانت سطحية. يسأل المدير الفتاة السؤال نفسه، فتجيب بالإيجاب، باعتبارها تعرف ديفيد لوك / روبرتسون.

تغيب الشمس في أوسونا، ويعزف غيتار لحناً مهدّئاً. يصطبغ فندق المجد بألوان المساء، ويسير الرجل الكبير في السن الذي شاهدناه في الساحة متمهلاً على الطريق الترابي، والكلب يتبعه. الهدوء هو هدوء مسرح الصوت، ومشهد

التصوير، الذي كان رملياً بكل تفاصيله بما فيها التراب الناعم، أصبح الآن مشابهاً لشيء مقتطع من فيلم موسيقي غنائي أحداثه في أمريكا اللاتينية، مثل فيلمي فنسنت منيلي **يولندا واللص** و**القرصان**، حيث ستبدو الفنادق الرملية المظهر خارج مكانها الطبيعي. والموسيقى رخيمة إلى حد أنها تكاد أن تتحدانا أن نخرج من دار السينما في أية حالة سوى حالة الصفاء والسكون. كما تتحدانا السماء أن نجد شيئاً قرمزياً في هذه الشرائح من اللون الزهري أو من الظلام في السماء الزرقاء. في الختام تمر الأسماء عبر الشاشة بينما تبدأ أضواء المنازل بالظهور ببطء. وفي آخر سبع دقائق من الفيلم، يعبر أنتونيوني تعبيراً جلياً عن نظرية عن الأفلام من خلال آلة التصوير وحدها. والمقطع هو إجابته على السؤال الأبدي: هل يمكن لنا على الإطلاق أن نسجّل ما نراه وما نخبره بدقة تامة؟ ليس بالكلمات التي هي غائمة وغير دقيقة، ولكن ربما بآلة التصوير بصور مشرقة ودقيقة. لكن أنتونيوني سيقول إن الفيلم محدود أيضاً. فالواقع يراوغ حتى آلة التصوير، التي في كثير من الأحيان يكون بصرها أكثر مدعاة للثقة من بصرنا. في حماقتنا، نعتقد أننا كلما اقتربنا أكثر من شيء ما، استطعنا إدراك طبيعته بشكل أفضل، بينما في واقع الأمر يزداد الشيء إبهاماً مع ازدياد اقترابنا منه.

يبيّن المقطع الختامي باقتصاد رائع موقف أنتونيوني من قدرة المعرفة لدى الإنسان. ففي وقت أسبق التقطت آلة التصوير منظر سيارة بيضاء صغيرة على سطحها لافتة يتعذر تمييزها. وفي نهاية الفيلم، تعود السيارة، لكن اللافتة هذه المرة أكثر وضوحاً. فنحن نستطيع أن نميّز على الأقل كلمة واحدة هي «الأندلس». لا يجب أن يأتي كوننا في جنوب اسبانيا كمفاجأة لنا بعد كل هذه المنازل المطلية بالأبيض والقرى الكئيبة كآبة القبور. تذكّر أيضاً أن آخر لقطة من الفيلم هي لرجل يمشي على الطريق ومعه كلبه، الذي هو حرفياً كلب أندلسي.

كان أول أفلام لويس بونويل Luis Nuñuel هو **كلب أندلسي** (١٩٢٨)، وكان بلا حبكة على الإطلاق، ويتألف من سلسلة من الصور الشبيهة بالأحلام، وتأتي أكبر صدمة منها حين تظهر عين امرأة وهي تقطّع بموسى. وتلخيص ما يجري في هذا الفيلم المؤلف من سبع عشرة دقيقة سيكون مثل

تلخيص محتويات حلم. يمكن لنا أن نحاول أن نصف بالكلمات ما جرى في صور، لكننا في هذه الحالة سنعطي حلمنا شكلاً لم يكن شكله قط، أي نعطيه شكلاً كلامياً. وانحناءة أنتونيوني لبونويل الحاذقة على نحو لا يصدق هي في تفجيره لأسطورة الموضوعية. الحقيقة هي مثل **كلب أندلسي**، وهو فيلم لاتجري حوادثه في الأندلس ولا علاقة له بأي كلب.

من غير المعروف ما إذا كان هناك أي تأثير على مايكل هانِكه – الذي كتب وأخرج فيلم **مخبَّأة**، الذي صوّت له نقاد شيكاغو ولوس أنجلس وسان فرانسيسكو كأفضل فيلم أجنبي لعام ٢٠٠٥ – من فيلم **الراكب** أم لا. لكن النهايات التي تستخدم اللقطات البعيدة جداً واللقطات الطويلة زمنياً مشابهة لذلك الفيلم في غياب النهاية القاطعة.

يبدأ فيلم **مخبَّأة** بلقطة طويلة زمنياً لشارع باريسي هادئ. يسير رجل في طريقه وتغادر امرأة منزلاً ملاصقاً لمنازل جيرانه، نعلم أنه منزل عائلة لوران Laurents، المؤلفة من جورج (دانيال أوتوي Daniel Auteuil) وهو مقدم برنامج تلفزيوني للثرثرة عن الكتب، وزوجته آن Anne (جولييت بينوش Juliette Binoche) التي تعمل في مجال النشر، وابنهما الصغير بييرو Pierrot.



دانيال أوتوي وجولييت بينوش في فيلم **مخبَّأة** (٢٠٠٥)

في دور زوجين يدركان تدريجياً أنهما تحت المراقبة من قبل شخص له علاقة بماضي الزوج.

يمر شخص على دراجة، بعدها نكون في غرفة جلوس عائلة لوران، حيث يشاهد الزوجان شريط فيديو مدته ساعتان يصور شارعهما، وكان أحدهم قد ترك الشريط عند بابهما في كيس من البلاستيك. ويتوصل الزوجان إلى نتيجة أنهما إما تحت المراقبة أو ضحيتان لنكتة عملية. وندرك أن اللقطة الافتتاحية هي الشريط. لكن المزيد من الأشرطة للشارع نفسه تستمر في الوصول. وفي المرة الثانية يُدْخِل هانكه لقطة ليست جزءاً من الشريط، بل يُقصد بها أن يراها مشاهد الفيلم وحده، وهي لقطة لصبي سريعة بحيث يمكن أن تفوتك لو تشتت انتباهك للحظة. هل الصبي هو المذنب؟ وأين هو؟ أمام منزل عائلة لوران؟ في شارع جانبي؟ أو ربما في مكان آخر؟ قد يكون هذا دليلاً كاذباً. يتطلب فيلم **مخبَّأة** التركيز لأن تفسير الوضع الابتدائي يُعطى بالتقسيط.

فيلم **مخبَّأة** هو مثل **الراكب**، فيلم أحجية صورة تركيبية، يتوقع منا هانكه فيه أن نقدّم القطع الناقصة، أو بالأحرى بعضها. ولا تأتي مع الأحجية تعليمات حول كيفية تجميعها. يصل شريط آخر، ومرة أخرى يقحم هانكه لقطة صبي غير موجودة على الشريط. في هذه المرة توجد بقع من الدم على ذقن الصبي، ويصاحب الشريط رسم بدائي لشخص رأسه مدور وجسمه مرسوم كخطوط مع تيار أحمر يتدفق من فمه دم. هل للرسم أية علاقة بعائلة لوران؟ من أين أتى الدم على ذقن الصبي؟ يخابر أحد الأشخاص آن لوران، وهو حريص على التحدث مع زوجها لكنه يرفض أن يعطيها اسمه. هل هو الصبي؟ ثم تصل بطاقة بريدية عليها الرسم الطفولي نفسه. ومرة أخرى نرى الصبي، ووجهه مدمّى. وبعد هذه اللقطة تظهر لقطة لديك عنقه مغطى الدم. هل تلطخ الصبي بالدم حين قُطِع رأس الديك؟ ومن الذي استخدم الفأس؟ الصبي؟

الشريط التالي لا يظهر شارع عائلة لوران بل المنزل الريفي في العزبة الذي نشأ جورج فيه. هناك شخص ما يعرف أشياء عن طفولة جورج، هل هو الصبي الذي كنا نراه؟ يبدو أن ذلك غير محتمل، باعتبار أن جورج في أوائل العقد السادس من العمر ولا يعود إلى العزبة إلا ليزور أمه المريضة. بالطبع يمكن أن يكون الصبي قد استقى معلومات عن ماضي جورج من أحد عمال المزرعة، وربما من أحد الأقارب.

في مقابلة مذهلة، يقطع هانكه من حفلة كوكتيل أدبية إلى صبي يقطع رأس ديك يتقلب بعد ذلك على الأرض. يمسك الصبي الذي تلطخ وجهه بالدم الفأس كسلاح ويقترب من صبي آخر يبدو وقد تحجر من الخوف. بعدها يحدث قطع إلى جورج وهو يتلوى في سريره، وقد فقد شعوره بما حوله مثل الديك المقطوع الرأس. إنه يعاني من كابوس له علاقة بما شاهدناه قبل قليل. الصبي الذي يحمل الفأس أسمر البشرة، فهل كان الصبي الأبيض هو جورج في صغره؟ إذا كان ذلك صحيحاً، فمن هو الصبي الآخر؟ ابن أحد العمال؟ الصبيّان لا يختلفان كثيراً في السن. الآن أصبح من الواضح على الأقل أن الشخص المرسوم بالخطوط والدم يخرج من فمه والذي أتى رسمه مع الأشرطة وقتل الديك مترابطان بشكل من الأشكال.

يصل شريط جديد، لكنه يصوّر موقعاً مختلفاً، وهو الشقة د ٤٧ في شارع لينين. ويصمم جورج – الذي يدرك أن هناك شخصاً خبيراً حول ماضيه – على معرفة سبب محاصرته هو وزوجته بهذه الأشرطة، التي أدت إلى ضغط هائل على زواجهما وكادت أن تودي به إلى نقطة الانفصال.

حين يصل جورج إلى الشقة، يستقبله رجل أسمر البشرة يعرف بأمر عزبة العائلة والصحة المعتلة لوالدة جورج. تدريجياً تبدأ ملامح الأحجية بالوضوح لكنها لن تكتمل أبداً. الرجل الأسمر هو ماجد، الذي عمل والداه في عزبة عائلة لوران. وكانت والدة جورج تميل إلى ماجد ميلاً شديداً وخططت لتبنيه بعد أن اختفى والداه في ١٧ تشرين الأول ١٩٦١. في عام ١٩٥٤ كانت الجزائر المستعمرة الفرنسية قد دخلت في صراع من أجل الاستقلال دام ثمانية أعوام. وفي ١٧ تشرين الأول ١٩٦١، دعت جبهة التحرير الوطني إلى مظاهرة سلمية في باريس، على الرغم من منع التجوال الذي فرضه مفوض الشرطة موريس بابون Maurice Papoon. وقد اشترك والدا ماجد في المظاهرة، التي انتهت بمذبحة. ومن المحتمل أن جثتيهما ألقيتا في نهر السين مع جثث حوالي مائتي متظاهر آخر. ولم يكن لدى الجزائر خيار آخر سوى اللجوء إلى الحرب المفتوحة، وتحقق الاستقلال أخيراً عام ١٩٦٢.

لا نطلّع على جميع هذه المعلومات من لوحة افتتاحية أو من حوار تفسيري للوضع. وحتى هانكه أقر أنه أثناء نموه لم يكن قد سمع بمظاهرة السابع عشر من تشرين الأول. لكنه حين سمع بها، شعر أنها يجب أن تصبح جزءاً من الفيلم الذي كان ينشأ في مخيلته. والفيلم هو بالطبع **مخبَّأة**.

آخر شريط يتلقاه جورج هو المحادثة التي أجراها مع ماجد في شقته، ما يشير إلى وجود آلة تصوير مخبأة. يأتي جورج بالشرطة إلى الشقة، فيستقبلهم شاب وحده. ولا تستطيع الشرطة التحقيق في تهديد لا وجود له. أخيراً، يتلقى جورج مكالمة هاتفية من ماجد. وحين يصل جورج إلى الشقة، يزعم ماجد أنه لا يعرف شيئاً عن الأشرطة، وهو شيء يستدعي الشك (لكن كثيراً ما تكون الحقيقة كذلك). كيف كان بالإمكان ألا يعرف أن آلة التصوير قد وضعت في الشقة؟ أم هل وضعها ابنه بدون أن يكون الأب على علم بذلك؟ فجأة يشق ماجد عنقه (أي عنق ماجد نفسه) أمام جورج ما يجعل الدم يندفع إلى الجدار. دم من الديك ودم من ماجد. دائرة كاملة – تقريباً. هناك استرجاع أخير للماضي، لقطة شديدة البعد وهي كذلك لقطة طويلة زمنياً. وتبدو وكأنها أيضاً لقطة وجهة نظر، إذ يبدو أن شخصاً ما، ربما يكون جورج وهو في سن السادسة، يشاهد ما يحدث. تصل سيارة إلى أمام المنزل الريفي. تخرج امرأة من السيارة وتدخل البيت، ثم تظهر ومعها حقيبة ملابس. يُخْرِج شخصان (قد يكونان والدي جورج) صبياً، يندفع مبتعداً عنهما نحو الحظيرة. قبل أن يصل إليها، يُمسَك ويُدفَع بخشونة إلى داخل السيارة. ويقر جورج أنه في طفولته كان يشعر بالسخط تجاه المحبة التي تغدقها أمه على ماجد. وحين علم أنها تنوي أن تتبناه، اخترع قصة أن ماجد قطع رأس ديك وهدده بالفأس، رغم أن والد جورج طلب من ماجد أن يقتل الديك لأنه صار كثير الإزعاج. ومن الممكن أن الصبي جورج، الذي كان في السادسة عام ١٩٦١، لم يعلم بأمر المذبحة، لكنه عرف أن ماجد منافس له. وهكذا سببت كلمة طفل عمره ست سنوات إرسال ماجد إلى ميتم.

هذا كله واضح. اللقطة الختامية، التي هي مرة أخرى لقطة شديدة البعد وطويلة زمنياً أقل وضوحاً. لا يوجد حوار، بل الصوت الصادر عن البيئة. الأمهات والآباء ينتظرون خروج أولادهم من مدرسة بييرو، وبييرو أحد آخر الأطفال الذين يخرجون. وقد سبق أن حضر جورج لاصطحاب ابنه إلى المنزل مرة واحدة فقط، ولم تكن إلا بعد أن بدأ يتلقى الأشرطة. على يسار الإطار يظهر ابن ماجد، الذي سبق لنا رؤيته في أكثر من مناسبة، وبييرو، ومن الواضح انهما يتحدثان معاً. ونحن لا نسمع شيئاً، ومعظم الكلام يأتي من الابن. ولا يبدو بييرو خائفاً. يغادر الابن ويعود بييرو فيصعد الدرج، ومن الواضح أنه يريد التحدث مع أحد رفاقه. تبدأ قائمة الأسماء الختامية، وتبقى لدينا فجوة في الأحجية المصورة المعقدة هذه، التي لا يتشابك إلا عدد قليل من قطعها.

قد يقول أحد المتفائلين إن اللقطة تتنبأ بفجر نظام جديد – صداقة ناشئة بين الابنين توحي بأنهما قد يحققا ما عجز أبواهما عن تحقيقه، وهو قبول الآخر. لكن لا يبدو هذا هو قصد هانِكه، فالكاتب المخرج يعي سوء النية أثناء الانتفاضة الجزائرية إلى درجة كبيرة جداً لا تسمح له أن يوحي أن الصغار يمكنهم النجاح حيث فشل الأكبر منهم. وعلاوة على ذلك، ففي أواخر تشرين الأول ٢٠٠٥، وصلت الاضطرابات العنصرية في فرنسا إلى الذروة حين هرب صبيّان – هما ابنا مهاجرين من شمال أفريقيا – من الشرطة والتجأا إلى محطة كهرباء، حيث سقطا بالصدفة فوق محول وصعقا بالكهرباء. وأطلق الحدث أعمال شغب واسعة الانتشار في أرجاء فرنسا وفورة إحراق للسيارات. وتلت ذلك عشرون ليلة من الشغب في مدن مثل مارسيليا وروان وبوردو وتولوز وليون. ولهذا السبب من المحتمل أن علينا أن ننسى القراءة المتفائلة ونركز على المسائل التي يطرحها الفيلم ولها علاقة بالحبكة. هل علينا أن نفترض أنه سبق لبييرو وابن ماجد أن التقيا من قبل؟ إذا كان الأمر كذلك، هل اللقطة الأخيرة هي استرجاع للماضي مثل اللقطة الشديدة البعد التي تصور إخراج ماجد بالقوة من المزرعة؟ هل سيصبح بييرو الضحية التالية لمضايقات الابن؟ لم يكن بييرو قط قريباً من والديه. لسبب من الأسباب، هو يعلم أن أمه

إما تقيم علاقة مع رب العمل الذي تعمل لديه، أو أنها أسست ارتباطاً وثيقاً معه – ومن المحتمل أن الاحتمال الثاني هو الصحيح لأن ما اعتقدت آن لوران أنه زواج مستقر يتعرض الآن لتهديد من شخص لم تقابله قط، وهو شخص أظهر جانباً من زوجها لم تكن تعلم بوجوده بتاتاً. كيف علم بييرو بأمر أمه وبيير؟ من ابن ماجد؟ وإذا كان ذلك صحيحاً فكيف سمع به؟

اللقطة الأولى هي شريط مراقبة. وما الأمر بالنسبة للقطة الأخيرة؟ إذا كان ذلك شريط مراقبة أيضاً، فهذا يوحي أن الأشرطة ستستمر، وهذه المرة ستتمحور حول بييرو. إذا كانت شريطاً، فمن الذي صوّره؟ ليس ابن ماجد. صديق متعاطف؟ جزائري آخر؟ سأل بونتيوس بيلات يسوع المسيح: «ما هي الحقيقة» (إنجيل يوحنا: ١٨، ٨٨)، والمسيح رفض الإجابة. ويتركنا فيلم **مخبَّأة** مع السؤال نفسه، الذي لا نجد له جواباً عند هانكه.

متاهة بان (غويلرمو ديل تورو ٢٠٠٦)

ربح فيلم **متاهة بان** ثلاث جوائز أكاديمية (أوسكارات) عن التصوير السينمائي والإدارة الفنية والمكياج، واختير بالتصويت كأفضل فيلم أجنبي في مهرجان بالم سبرينغز السينمائي العالمي، وكذلك من قبل نقاد سان فرانسيسكو ونقاد منطقة واشنطن العاصمة. وهو يقطع جيئة وذهاباً وبشكل كامل الالتحام بين عالمين: الواقعي والأسطوري. حتى قبل اللوحة الافتتاحية «اسبانيا ١٩٤٤»، نسمع صوت تنفس مجهَد يوحي أن شخصاً على وشك أن يلفظ أنفاسه الأخيرة. يصدر هذا التنفس عن فتاة صغيرة، مغمورة بنور أبيض فيه مسحة من الزرقة، ويبدو أنها تحتضر. ويخبرنا صوت عن أميرة من مملكة تحت سطح الأرض تاقت إلى عالم من السماء الزرقاء ونور الشمس. وقد هربت من مملكتها ودخلت عالم البشر، حيث مُحيَت جميع ذكريات حياتها السابقة. وكمخلوقة من البشر، أصيبت الأميرة بأمراض متنوعة وماتت بعد فترة. لكن أباها الملك لم يتخلَّ بعد عن الأمل في أنها ستعود، في جسد آخر وفي زمن آخر.

لكن ما علاقة هذه القصة الخرافية بفيلم تجري حوادثه في اسبانيا بعد ثماني سنوات من انتهاء الحرب الأهلية الاسبانية؟ في تلك الفترة، سعى أنصار الجنرال فرانكو – القوميون – إلى الحفاظ على اسبانيا كمملكة وهزموا الموالين، الذين حلموا بجمهورية اسبانية. وتقول لوحة افتتاحية إن بعض الموالين لم يتخلوا عن قضيتهم والتزموا بتقويض الديكتاتورية التي أسسها فرانكو. وهم مثل رجال روبن هود Robin Hood المرحين يقطنون في غابة قرب مركز عسكري حدودي تحت إمرة النقيب فيدال Vidal. وقد صدرت تعليمات إلى فيدال، وهو من أتباع فرانكو المخلصين، بأن يبيد المتمردين، المصممين بدورهم على تخليص المنطقة من فيدال وجنوده.

هذا إذن هو عالم الواقع، عالم من العنف (بعضه مصور بالتفصيل): تعذيب وبتر أعضاء وموت. وهو أيضاً العالم الذي تدخله أوفيليا Ofelia الصغيرة حين ترافق أمها كارمن Carmen، المتزوجة الآن من النقيب فيدال والحامل بطفله إلى المركز العسكري. تشعر أوفيليا بالسخط تجاه زوج أمها، فهي تبقى وفية لذكرى أبيها الذي كان خياطاً قُتِل في الحرب الأهلية (وربما كان موالياً). وأوفيليا مهووسة بالقصص الخرافية، وهذا يضايق أمها ويحزنها فهي تعتقد أن هذه القصص هي تشتيت غير صحي عن حقائق الحياة.

وفور وصولهما إلى الحامية، يحيي فيدال كارمن بلمس بطنها، كما لو أنه من ممتلكاته، إذ أنه على قناعة بأنها تحمل صبياً سيحافظ على اسم العائلة. وتهرب أوفيليا – التي لا تعترف بفيدال كأب لها – إلى غار يحكمه شكل طوطمي حجري فقدت إحدى عينيه. وهي تجد قطعة حجر على الأرض وتدخلها في تجويف العين. تخرج حشرة شبيهة بالزيز من فم الشكل وينبت لها جناحان، وتبدو مثل إحدى جنيات كتبها القصصية. تقودها الجنية إلى متاهة، لوناها بني كلون الأرض وكهرماني. لكن مرسيدس Mercedes مدبرة منزل فيدال تقطع زيارة أوفيليا الأولى للمتاهة. أخو مرسيدس، بدرو Pedro – هو قائد الثوار، وهي متعاطفة مع قضيتهم، وكذلك الدكتور اللطيف فريرو Ferreiro، الذي يزودهم بالمضادات الحيوية. وبعد أن أطّر ديل تورو الحدث ضمن فترة تاريخية

محددة (١٩٤٤، في وقت قريب من غزو نورماندي)، يصبح حراً في خلق عالم موازٍ، عالم أوفيليا الموجودة داخل الزمن وخارجه.

وتشمل المواضيع الأسطورية التي توحّد الفيلم مايلي:

المتاهة. أشهر متاهة في الأساطير هي المتاهة التي صممها ديدالوس Daedalus لعائلة المينوتور Minotaur، وهم سلالة باسيفاي Pasiphae زوجة الملك ماينوس Minos، سلالة بشعة نصف الفرد منها إنسان ونصفه الآخر ثور. لكن المتاهة لها دلالات رمزية أيضاً. ففي كتاب **الأم العظيمة**، يوحي إريك نيومان Erich Neumann أن المتاهة يمكن أن ترمز إلى الموت والبعث، وكذلك إلى الدخول الطقوسي (في جماعة أو قبيلة أو منظمة). وفي رواية أندريه جيد André Gide **ثيسيوس** *Theseus*، ترمز المتاهة إلى إغراء المجهول، فهي مكان غريب وجميل إلى حد أن من يدخله لا يود مغادرته. كما يوجد خطر في أن المرء قد يضيع في المتاهة بحيث يستحيل أن يعثر على طريق الخروج. في الأسطورة الإغريقية، قبل أن يدخل ثيسيوس المتاهة ليقتل المينوتور، تزوّده أريادني Ariadne بكرة من الخيطان يمكنه أن يستخدمها لمعرفة طريق الخروج. وفي فيلم **متاهة بان** تلتحم جميع هذه المعاني. فالمتاهة تجذب اهتمام أوفيليا لأنها تستحضر خلفية مألوفة لها من الحكايات الخرافية. لكن المتاهة هي أيضاً المكان الذي ستتعرض فيه للاختبار. ونحن نكتشف أن أوفيليا هي تجسيد للأميرة التي هجرت مملكتها وانتقلت إلى عالم البشر. وإذا كان لها أن تعود إلى مملكتها، يجب أن «تولد من جديد» من خلال الخضوع لسلسلة من الاختبارات لإثبات جدارتها.

لا يوجد مينوتور في متاهة ديل تورو، بل مخلوق يسمي نفسه «فون»(*). وكان الاسم الأصلي الذي أطلقه ديل تورو على فيلمه هو **متاهة الفون.** لكن ربما أن الدافع وراء العنوان الذي اختير للجماهير المتحدثة بالإنجليزية

(*) Faun إله من آلهة الحقول والقطعان في الأساطير الرومانية، وهو مخلوق يشبه رجلاً صغير الحجم له رجلان خلفيتان وذيل وأذنان وقرن مثل الماعز. (المترجم)



شخصية العنوان
في فيلم غويلرمو ديل تورو **متاهة بان** (٢٠٠٦).

هو أن معرفتهم بالإله بان أفضل من معرفتهم بالفون. وفونوس Faunus الذي هو إله للغابات يعبده الرعاة ويعتبر النظير الروماني لإله الطبيعة الإغريقي بان. والفون في فيلم ديل تورو هو مخلوق ماكر، يتزلف إلى أوفيليا، التي يخاطبها على أنها الأميرة مونا Moanna. ولا يبدو أن أوفيليا تستغرب اللقب، وهي في الواقع ستطلق ذلك الاسم فيما بعد على نفسها.

الاختبارات الثلاثة. كان القدامى يعتقدون أن الآلهة تسعد بالأرقام المفردة، مثل الثلاثة ومضاعفاتها (الآلهات الثلاث المتنافسات على التفاحة الذهبية، وآلهات الحسن الثلاث، وآلهة جبل أولمب التسعة، ومهمات هرقل الاثنتا عشرة). وفي **العهد الجديد الإغريقي**، توجد ثلاث فضائل كبرى (العقيدة والأمل والإحسان)، واثنا عشر حوارياً، وثلاثة أيام بين صلب يسوع المسيح وبعثه. وفي **الإنجيل العبري**، نقرأ عن أيام يونس الثلاثة ولياليه الثلاث في بطن الحوت. وفي **استخدامات السحر**، يؤكد برونو بيتلهايم Bruno Beetelheim على تكرار ورود الرقم ثلاثة في الحكايات الخرافية (الخنازير الصغار الثلاثة، وسندريلا وأختاها غير الشقيقتين، وتلبية ثلاث أمنيات). ومع أن بيتلهايم يربط الثلاثي الشائع في

الأساطير والحكايات الخرافية مع ما يذكره فرويد عن «الأنا» و«الأنا اللاشعورية» و«الأنا العظمى»، فمن الممكن للمرء أن يقول إنها تعكس أيضاً دورة الحياة (ولادة، نمو، موت). وانسجاماً مع المضامين الأسطورية للفيلم، تُكلَّف أوفيليا بمهمات ثلاث. أولاً عليها أن تلقي ثلاثة أحجار في فم ضفدع عملاق مستقر في جذور شجرة تين قاربت الموت.

حين قابلت أوفيليا الفون، كانت المتاهة مغمورة بنور أبيض فيه شيء من الزرقة. لكنها حين تزحف عبر فجوة في شجرة التين للعثور على الضفدع، يستخدم ديل تورو ألوان الأرض. هذا الضفدع مخلوق كريه، وبعد أن تلقي أوفيليا الأحجار في فمه، يتقيأ مادة طينية مليئة بالبقّ تحتوي على مفتاح ذهبي. وترشدها جنية في عودتها إلى المتاهة، حيث يعدّ الفون اختبارها التالي، الذي يتكون من حظر واحد: على أوفيليا ألا تأكل أي شيء.

فعل العصيان. بعض أمثلة العصيان الكلاسيكية تشمل أكل الفاكهة المحرّمة في **سفر التكوين**، وقيام باندورا Pandora بفتح الصندوق الذي يحتوي كل شرور العالم، ونظرة أورفيوس المحرّمة إلى الوراء ليرى يوريدايسي Eurydice وهو يخرجها من العالم السفلي (هيدس Hades)، وعصيان بروميثيوس لزوس بإعطاء النار للبشر. يعطي الفون أوفيليا قطعة من الطبشور يتيح لها أن توجِد باباً على أي جدار في منزلها. كما أنها أعطيت ساعة رملية مع تحذير بأن عليها أن تعود قبل أن تسقط آخر ذرة من الرمل. والباب الذي تصنعه يدخلها إلى قاعة ذات أعمدة فيها مدفأة وسقف عليه رسوم جصية وطاولة مآدب ملأى بالطيبات. عند رأس الطاولة يجلس «الرجل الشاحب»، وهو رجل بلا ملابس، جسمه متهدل وعيناه في راحتي يديه، وقد يرمز إلى الرجل البعبع في الأسطورة، وهو نوع من الغيلان يثير خوفاً أكبر لأنه بلا اسم (من أمثلة ذوي الأسماء المينوتور، وبرياريوس Briarreus ذو المائة يد، وهاربيز Harpies التي نصفها طير ونصفها امرأة، والغرغونة ميدوسا the Gorgon Medusa التي تحوّل نظرتها البشر إلى حجر). تتجاهل أوفيليا الجنيات اللواتي يطرن حولها لتحذيرها حين يقع بصرها على طبق من

الفاكهة فيه عناقيد من العنب، وتأكل حبة عنب، ثم حبة أخرى. ويذكّرنا عصيانها بأسطورة برسيفوني Persephone الإغريقية (بروسربينا في الأساطير الرومانية)، التي اختطفها هيدس إله العالم السفلي ونزل بها إلى مملكته. يأمر زوس هيدس بإطلاق سراحها شريطة ألا تكون قد أكلت شيئاً. لكن هيدس يقنع برسيفوني بأكل أربع حبات رمان، ما يحتم عليها أن تمضي أربعة شهور كل عام في هيدس.

يندفع «الرجل الشاحب» نحو أوفيليا، مثل أحد وحوش الأفلام وهو يطارد البطلة. ومع أنها تهرب عبر الباب السحري، فإن الفون يذكّرها أنها أخفقت في الاختبار. ويتطفل الآن عالم الواقع على عالم الأسطورة. فكارمن تموت أثناء الولادة، لكنها تنجب ابناً لفيدال.

الاختبار الأخير. يعطي الفون لأوفيليا فرصة أخيرة. بما أن لأوفيليا الآن أخ رضيع، يأمرها الفون أن تأتي به إلى المتاهة. ويطارد فيدال أوفيليا، إذ ليس لديه أي استعداد لأن يفقد سليله الوحيد. وكلا فيدال والفون مهتمان بالرضيع لسببين مختلفين: فيدال يريد وريثاً، والفون يريد أن يتأكد إلى أي مدى ستمضي أوفيليا لضمان حياة أخيها بعد أن تعلم أن المراد به هو أن يكون قرباناً بشرياً. ترفض أوفيليا، رغم أن هذا يعني أنها لن تستطيع بعد الآن العودة إلى مملكتها الأسطورية. يطلق فيدال النار على أوفيليا، وفي المقابل يطلق بدرو النار عليه. ومع موت أوفيليا البشرية، يكرر ديل تورو اللقطة البيضاء المشربة بالزرقة نفسها التي تصور الفتاة التي رأيناها في البداية والتي نعرف الآن أنها أوفيليا. وهكذا فإن لقطة البداية كانت في الحقيقة قفزاً إلى المستقبل.

العودة / التمجيد. تموت أوفيليا في ليلة اكتمال البدر، تماماً في الوقت المناسب للعودة إلى مملكتها. ومع أنها أكلت العنب، فقد نجحت في الاختبار الحاسم ورفضت أن تسلّم أخاها لفيدال أو للفون. والطفل الآن عند مرسيدس، التي نفترض أنها ستنشئه بحيث لا يعرف أبداً بأمر أبيه.

فور موت أوفيليا ينتقل ديل تورو إلى مجموعة ألوان من الأحمر والذهبي. يأمر الملك أوفيليا: «انهضي يا ابنتي!» وتمثل أمامه، وهي الآن في سترة حمراء، مثل ذات الوشاح الأحمر Little Red Riding Hood، وحذاء أحمر، مثل دوروثي في **ساحر أوز**. لقد عادت الأميرة مونا الآن واستقبلت بالتصفيق الحاد من جمهور المشاهدين. نحن لم نر الملك من قبل، لكن الملكة هي كارمن، وقد تحوّلت الآن وأصبحت متألقة في ملابسها الملكية. من المحتمل أن ديل تورو يوحي أن ولادة كارمن من جديد في مملكة ابنتها هي مكافأتها بسبب معاناتها على سطح الأرض. والمشهد النهائي مغمور بالنور الذهبي، الذي يمثل لوناً جديداً تماماً. ونسمع الخاتمة من صوت ما يخبرنا أن الأميرة عادت إلى مملكتها، وحكمت قروناً طويلة، وكانت محبوبة بين أفراد شعبها، ولم «تترك أثراً للفترة التي قضتها على الأرض إلا للذين يعرفون أين يبحثون».

يذكّرنا فيلم **متاهة بان** بالذاكرة العرقية التي توجد في الأساطير والحكايات الخرافية، إذا قمنا فقط بالبحث واستخراج المعاني الدفينة في حكاياتها التي تبدو بسيطة. كما أن الفيلم هو رد فعل ديل تورو على حرب يفضل الكثيرون من الإسبانيين حتى الآن عدم البحث فيها. لكن الحاجة إلى الأسطورة والقصة الخرافية ترقى فوق الزمن. و**متاهة بان** ليس فيلماً سياسياً، بل إن النقيب فيدال ليس شريراً. فعلى الرغم من أنه يشك في أن مرسيدس متواطئة مع المتمردين، لا يطلب سوى أن يعرف ابنه تاريخ موته من الساعة التي ورثها عن أبيه، الذي أراد له الشيء نفسه. لكن المتمردين لن يحققوا طلب فيدال، ومن المفترض أن مرسيدس ستتولى تربية الطفل.

يعطي ديل تورو صيغة درامية للتفاعل بين الأسطورة والواقع، ويجمعهما معاً في النهاية بأكثر الطرق التي يستطيعها تأثيراً، فأوفيليا الحالمة تضحي بحياتها لكي تمنع أن يكون الطفل الحديث الولادة قرباناً يضحّى به أو أن يربيه شخص فاشي مثل أبيه. وهكذا تموت لأنها تمارس إرادتها الحرة بطريقة توحدها مع الملايين الذين فضلوا الموت على الاستسلام.

تلخيصاً لما سبق، إذا كان هناك فيلم تعتقد أنه يجسّد كل ما يجب أن يكون الفيلم عليه، اسأل الأسئلة التالية:

- ما الأساليب الفنية التي استخدمها صانع الفيلم ليولّد الشعور بفيلم مكتمل وليس مجرد مجموعة مَشاهد؟
- هل كان من الممكن أن يكون أيَّ شيء غير فيلم – رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية مثلاً – ويبقى مؤثراً إلى الدرجة نفسها، أم إن الفيلم هو الوسيلة التي وصل بها إلى مستواه من الامتياز؟
- ما مقدار الجزء من الفيلم الذي يروى من خلال الصور أو حركة آلة التصوير، دون اللجوء إلى الحوار؟
- هل استخدام الفيلم يعمق القصة التي تروى أو يجمّلها؟
- هل تعمل آلة التصوير والسيناريو معاً، كل منهما يؤدي أفضل ما يمكنه عمله، بحيث أن الكلمة والصورة تكونان حليفتين لا عدوتين؟
- ما هو النص التحتي (أو الحكاية التحتية)؟ هل يثري الفيلم؟

البحث عن إجابات على هذه الأسئلة سيتيح لك أن تحلل فيلماً ما، بينما يجعل تجربتك في مشاهدة الأفلام أكثر معنى. إن صانعي الأفلام يجهدون لاستعمال وسيلتهم لخلق مؤثرات لا يمكن تحقيقها في أي شكل آخر. وإذا بقي فيلم على مستوى سطحي كلياً، مع عناصر بصرية تنسجم مع هذا المستوى، ويمكن استيعاب كل ما يقدّمه من خلال مشاهدته مرة واحدة، فهو ليس سوى تسلية. فن الفيلم لا يستنفد نفسه في مشاهدة واحدة. واستخدام عين تحليلية يمكنك من العودة إلى الأفلام المرة تلو المرة، وتطوير فهم لهذا الشكل الفني وتقدير له.

الفصل العاشر

نظرية الأفلام ونقدها

معظم النقد من أرسطو إلى جون درايدن John Dryden هو في الحقيقة نظرية للأدب. وقد يصاب الطلاب الذين يقرؤون **فن الشعر** لأرسطو لأول مرة بخيبة الأمل إذا كانوا يتوقعون تحليلاً مفصلاً للمأساة الإغريقية. ففي **فن الشعر** كان أرسطو يمارس النقد التشريعي. كان يطرح مبادئ معينة (الفن باعتباره تقليداً، الحبكة كروح، البطل المأساوي كشخص في منتصف الطريق بين الخير الكامل والفساد المطلق) ويؤسس تصنيفات وتمييزات معينة (الحبكة البسيطة مقابل الحبكة المعقدة، أنواع الإدراك). لكنه لم يكن يشرح نصاً أو يستكشف مستويات المعنى فيه.

وفي رسالة **حول [الأدب] السامي**، يحلل لونجاينوس Longinus إحدى قصائد سافو Sappho، لكن معظم العمل تشريعي أيضاً: كيفية تحقيق السمو، وكيفية عدم تحقيقه، وما هي عناصر السمو التي يمكن تعلمها، وما هي العناصر الفطرية. ويتجاهل هوراس Horace أيضاً في **الفن الشعري** النقد العملي، وكذلك السير فيليب سيدني Sir Philip Sidney في **دفاع عن الشعر**، الذي هو كما يدل عنوانه دفاع عن الفن وليس تفسيراً له.

والنقد الوصفي، أي تحليل عمل أدبي، حديث نسبياً، بدأ عام ١٦٨٨ بمقالة جون درايدن **مقالة حول الشعر الدرامي**، وهو ليس شديد النجاح في مهمته. كان درايدن أكثر من رائع حين تبنى قضية المسرحية الإنجليزية، لكنه قاصر حين حاول تحليل مسرحية إنجليزية معينة، وهي مسرحية بن جونسون

Ben Jonson **المرأة الصامتة**. وبدأ نوع النقد الذي اعتاد معظمنا عليه والذي يفحص عملاً من الأعمال بالتفصيل – مثل فحص صورة بعد الأخرى في إحدى القصائد – مع النقاد الجدد (جون كرو رانسوم John Crowe Ransom وكلينث بروكس Cleanth Brooks وروبرت بِن وارِن Robert Penn Warren وآخرون) الذين ركّزوا بشكل كامل تقريباً على العمل، متجاهلين المحيط التاريخي الذي خرج العمل منه، وكذلك سيرة حياة المؤلف.

كما كان نقد الأفلام في بداياته نظرياً أيضاً وعكس الفرضيات الأساسية للنقد الأدبي، أي بالتحديد أن نقد وسيلة ما يتطلب معرفة بما يمكن لها أن تفعله وما لا يمكنها فعله، وأن الحصول على هذه المعرفة يتم من خلال النظرية.

تاريخ نقد الأفلام

لم يتأخر نقد الأفلام كثيراً عن ظهور الأفلام نفسها. وعبر السنين ساهم في فهمنا للأفلام الروس والنحويون والمدافعون والواقعيون والإبداعيون ودارسو الأساطير ودارسو الإشارات والرموز والنقاد المناصرون للمرأة والنقاد العقائديون ومنظرو الاستقبال والمراجعون.

الروس

في الحقيقة، بدأ النقد السينمائي في روسيا بعد ثورة عام ١٩١٧. قبل ذلك الوقت، كان هناك مراجعون في الصحف. وفي عام ١٩١٥ نشر فاشيل ليندسي Vachel Lindsay كتاب **فن الصور المتحركة** وفي العام التالي ظهر كتاب هوغو منستربرغ Hugo Munsterberg **التمثيلية المصورة: دراسة نفسية**. لكن لم يحاول أي صانع للأفلام أن يشرح طبيعة فنه إلى أن بدأ لِف كَليشوف Lev Kuleshov بالكتابة عام ١٩١٧. وفي ورشة كليشوف الشهيرة في كلية السينما الحكومية في موسكو – التي كان من طلابها ف. إ. بدوفكين V. I. Pudovkin وداوم فيها لفترة قصيرة سيرجي أيزنشتاين – أجرى كليشوف تجارب متنوعة في **المونتاج**، الذي عرَّفه مرة بأنه «وصل اللقطات

بترتيب محدد مسبقاً»، ومرة أخرى بأنه «تناوب اللقطات»، ومرة ثالثة بأنه «ترتيب المادة السينمائية». ولإظهار الكيفية التي يمكن فيها للمونتاج أن يغير وجه الواقع الموضوعي، يجري كليشوف قطعاً متبادلاً بين وجه ممثل خال من التعبير وثلاث لقطات: (١) سلطانية حساء، و(٢) امرأة في تابوت، و(٣) بنت صغيرة معها لعبة على شكل دب. وقد تعجب المشاهدون من «موهبة الممثل المتعددة» في التعبير عن (١) الجوع و(٢) الحزن لموت أمه و(٣) البهجة لرؤية ابنته.

سار بدوفكين على خطوات معلمه. كان يجلُ كليشوف إجلالاَ كبيراً، وبالغ حين زعم أنه بينما يصنع الآخرون الأفلام، فإن كليشوف يصنع التصوير السينمائي. ولم يكن كليشوف معصوماً، ومع أن جزءاً كبيراً من نظريته لا يزال ذا قيمة، فإن بعضها مضلل. واعتقاده أن اللقطة تعادل الكلمة أدى إلى سوء فهم لما يمكن للقطة أن تقوله وما لا يمكنها أن تقوله. ومقارنته للجملة بالمقطع يحدد المقطع بإيصال المعلومات التي يمكن للجملة أن تعبر عنها فقط. ورأيه في أن الطريقة التي يجمّع الفيلم بها هي أهم مما يعنيه تعادل الاعتقاد الخاطئ بأن الشكل أكثر أهمية من المحتوى.

ومما يُحسَب لكليشوف أنه انتقد الطريقة التي صور بها المخرجون الروس المَشاهد. وقارن كليشوف، الذي كان شديد الإعجاب بالأفلام الأمريكية، بين «المونتاج السريع» الأمريكي و«المونتاج البطيء» الروسي. وتصوّر مشهد انتحار، يجلس فيه رجل مكتئب إلى طاولة مكتبه ويخرج مسدساً من الدرج ويضغط على الزناد. المخرج الأمريكي يجزئ المشهد بتقسيمه إلى مكوّنات: لقطة مقربة لوجه الرجل المعذّب، ولقطة ليده وهي تمتد إلى الدرج، ولقطة مقربة جداً لعينيه، وأخيراً إطلاق النار من المسدس. أما المخرج الروسي فسيصور المشهد وكأنه يجري على خشبة المسرح.

ما عناه كليشوف بكلمة «مونتاج» في هذا المثال ليس سوى أسلوب القطع والتركيب الذي أوصله د. و. غريفيث إلى الكمال. لذلك حين قال كليشوف إن

تطوير المونتاج تم في أمريكا، كان يقول الحقيقة. واستمر بدوفكين في استكشاف دلالات المونتاج، الذي كان لا يزال في هذه المرحلة يعني القطع والوصل. وقد طرح مقولة أن أساس الفن السينمائي هو المونتاج (القطع والوصل) وأن الفيلم لا«يصوّر» بل «يبنى» من قطع من الأشرطة الفيلمية. وكان مما يثير اهتمام بدوفكين ما يحدث حين تُجمع لقطتان مختلفتان ضمن السياق السردي نفسه. على سبيل المثال، في فيلم هنري كينغ Henry King **ديفيد المقبول** (١٩٢١) يدخل متشرد إلى منزل، ويرى قطة صغيرة، وعلى الفور يريد أن يقذفها بحجر. يقرأ بدوفكين المشهد على هذا النحو: متشرد + قطة = شخص سادي.

اعتبر أيزنشتاين أن بدوفكين جانب الصواب، فالمقصود باللقطات هو أن تتصادم وليس أن تتجمع معاً. بالنسبة لأيزنشتاين لم يعد المونتاج مسألة جمع اللقطات أو جعلها تتناوب، بل جعلها تتصادم إحداها مع الأخرى: ثعلب + رجل أعمال = مكر. وفي **ديفيد المقبول**، حين يقطع كينغ من المتشرد إلى القطة، فإن كلا المتشرد والقطة هما جزءان من المشهد نفسه، وفي فيلم **إضراب** (١٩٢٥) يضع أيزنشتاين وجه الرجل إلى جانب صورة ثعلب، والثعلب ليس جزءاً عضوياً من المشهد كما هي القطة في **ديفيد المقبول**. بالنسبة لكينغ القطة شخصية، وبالنسبة لأيزنشتاين الثعلب هو صورة مجازية.

النحويون

مع دخول مصطلحات جديدة – مثل المونتاج والاستبدال التدريجي والماسح – في مفردات السينما، أصبحت التعريفات ضرورية لشرح وظائفها. في عام ١٩٣٥، نشر ريموند سبوتيسوود Raymond Spottiswoode **نحو الأفلام**، وكان الغرض منه «جعل لغة الفيلم وقواعده اللغوية دقيقة إلى أقصى حد ممكن»[١]. انتقد سبوتيسوود بعض الطرق التي يعبر الفيلم فيها عن نفسه.

---

(١) ريموند سبوتيسوود **قواعد الأفلام**: **تحليل أسلوب الأفلام**.

Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Twchnique* (Berkeley: University of California Press, 1969), 29.

ولم يكن يحبذ الماسح كثيراً لأن الماسح، على خلاف القطع، الذي لا يمكن ملاحظته، يجذب الانتباه لنفسه. وهو يعتقد أنه في حين يمكن تبرير المواسح، فهي بصورة عامة تتدخل بإيقاع الفيلم لأنها تتثاقل فوق الجسر بين اللقطات وتغيّر المزاج العام للمشهد. ومع أن كتاب **نحو الأفلام** يمثل محاولة جادة لتحليل أساليب الفيلم الفنية، فإن جزءاً كبيراً منه لم يعد يتماشى مع معايير اليوم. فنحن لم نعد نتكلم عن «لوحات الأسماء»، وما كان في الماضي هو «الكتابة الشريطية» أصبح الآن «الترجمة المكتوبة» أو «الكتابة السفلية».

المدافعون

جمع سبوتيسوود دراسة للمصطلحات الفيلمية مع دفاع عن الوسيلة، قائلاً إن الأفلام قد تصبح فناً، وذلك فقط إذا أصبحت أولاً جزءاً من ثقافة الأمة، وأن على النقاد أن يساعدوا الفيلم على تطوير شخصية قومية. وتماماً مثلما دافع السير فيليب سيدني عن الشعر قبل ٣٥٠ عاماً ضد «كارهي الشعراء»، الذين كانوا ينظرون إليه على أنه أدنى منزلة من التاريخ والفلسفة، فقد دافع سبوتيسوود عن الفيلم ضد المقللين من شأنه، الذين أطلقوا على مشاهدي الأفلام لقب «حمقى السيليلويد». لكن قليلاً من الأصوات المدافعة عن صانعي الأفلام لها فصاحة رودولف آرنهايم في **الفيلم بصفته فناً**:

لا يبين [صانع الأفلام] العالم كما يظهر موضوعياً، بل وذاتياً أيضاً. وهو يخلق عوالم واقعية جديدة يمكن للأشياء فيها أن تتضاعف، ويدير حركاتها وأفعالها إلى الوراء، ويشوهها، ويبطئها أو يسرّعها.... وهو ينفخ الحياة في الحجر ويطلب منه أن يتحرك. ومن مساحة فوضوية بلا حدود يخلق صوراً ... تعادل في ذاتيتها وتركيبها المعقد الرسم(١).

بالنسبة لآرنهايم، كون التصوير الفوتوغرافي محدوداً هو بالضبط ما يجعل الفيلم فناً. فلأن التصوير عاجز عن إعادة إنتاج الموضوع إنتاجاً كاملاً،

---

(١) رودولف آرنهايم، **الفيلم بصفته فناً**.

Rudolph Arnheim, *Film as Art* (Berkeley: University of California Press, 1974), 133.

يتوقف عن أن يكون مجرد نسخة من الواقع. الفيلم هو فن الوهم الجزئي، الوهم نفسه الذي يوجد على خشبة المسرح، حيث نتقبل غرفة ليس لها سوى ثلاثة جدران. وفي الفيلم الصامت، نتقبل شخصيات تتكلم لكن لا يمكن سماعها، وفي أفلام الأسود والأبيض، نتجاهل غياب الألوان.

ولأن الفيلم قادر على التشويه فهو ليس وسيلة واقعية بشكل كامل. وبالنسبة للشكاكين الذين يعتقدون أن آلة التصوير تعيد إنتاج الموضوع كما هو، يشرح آرنهايم أن قدرة آلة التصوير على تناول الموضوع من زوايا مختلفة وغير عادية تولّد مؤثرات توجد عادة في اللوحات العظيمة: «يبدأ الفن حيث تتوقف إعادة الإنتاج الآلية»[١]. ولم يكن لدى آرنهايم شك في أن الفيلم فن.

الواقعيون

بما أن نقاد الأفلام الأوائل بنوا نظرياتهم على الفيلم الصامت، فقد كانوا أكثر تعاطفاً مع المونتاج من النقاد الذين بلغوا سن الرشد مع الأفلام الناطقة. الصوت أتى بالحوار المنطوق، وفور أن تعلمت الأفلام الكلام، لم تعد طيّعة كما كانت في عصرها الصامت. والمونتاج الروسي لم يكن مناسباً تماماً للفيلم الروائي الناطق، الذي قد يفسد المزج فيه بين وجه سعيد ونهر متدفق الاستمرارية الدرامية أو يدمّر الشبه بالواقع.

وقد كتب أندريه بازان، الذي كانت وفاته المبكرة عام ١٩٥٨ خسارة لا تعوّض للنقد السينمائي: «توجد حالات يكون المونتاج فيها أبعد ما يكون عن جوهر السينما، إذ يكون إنكاراً له»[٢]. ما أزعج بازان بالنسبة للمونتاج هو عجزه عن تقديم أكثر من صورة محدودة للواقع، كثيراً ما

---

(١) المصدر نفسه، ٥٧.

(٢) أندريه بازان، **ما هي السينما؟**

André Bazin, *What Is Cinema?* Vol. 1, trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), 50.

تكون مشوهة. ميّز بازان بين تراثين في الفيلم: المونتاج وترتيب اللقطة، أو القطع مقابل اللقطة الطويلة زمنياً. وترتيب المشهد هو ما تبناه، ومخرجو ترتيب المشهد، مثل جان رنوار ووليام وايلر وأورسون ويلز كانوا المفضلين لديه.

ومع أننا بحثنا ترتيب المشهد في الفصل الثالث، فمن المجدي مراجعة معنى العبارة التي أصبحت الآن متجذرة في قاموس الأفلام. من المستحيل تعريف ترتيب المشهد بالدقة والإيجاز نفسيهما التي نعرّف بها «الاستبدال التدريجي"» و«الماسح». التعبير الفرنسي، المأخوذ من المسرح، صعب التعريف فهو يعني ترتيب مشهد الفيلم بنفس الإحساس بالأناقة والتفاصيل نفسها التي يضفيها المخرج (مُرَتِّب المشاهد) المسرحي على مسرحيته، بالمعنى الذي يُعِّد فيه المخرج السينمائي «مسرح» أحداثه، فيحدد أماكن الممثلين ضمن الإطار، ويتأكد من ارتدائهم الملابس المناسبة للفترة وللشخصيات، ويعمل مع مدير التصوير ومصمم الإنتاج ليخلق الأسلوب البصري المناسب. ترتيب المشهد هو النتيجة: اندماج جميع عناصر صنع الفيلم، من التمثيل والمكياج إلى تركيب اللقطات، في كل متكامل لإنتاج أقرب تمثيل ممكن للحياة الواقعية.

المخرجون الذين يعملون ضمن تراث ترتيب المشهد يحققون درجة أعلى من الواقعية بتصوير مَشاهد معينة بلقطات طويلة زمنياً. وتستقي بداية فيلم أورسون ويلز **لمسة من الشر** قوتها من كونها لقطة متحركة (تتبعية) بلا أية مقاطعة. وكانت اللقطة الطويلة زمنياً ظاهرة ظهوراً خاصاً في فيلم **أفضل سنوات حياتنا**، وهو فيلم طوله ١٧٢ دقيقة بمعدل ١٩٠ لقطة في الساعة، بينما متوسط الأفلام هو بين ٣٠٠ و٤٠٠ لقطة في الساعة. وقد صور وايلر عدة مَشاهد بدون قطع واحد، مصوراً الحدث ورد الفعل في اللقطة نفسها. وكان بازان محقاً في إعجابه بالنهاية الشهيرة: زفاف ويلما Wilma (كاثي أودونل Cathy O'Donell) وهومر (هارولد رسل Harold Russell). جميع الشخصيات الرئيسية حاضرة: آل وميلي ستيفنسون Al and Milly Stephenson (فردريك مارش وميرنا لوي

Myrna Loy)، وابنتهما بِغي Peggy (تيريزا رايت) وفرِد درِي Fred Derry (دانا أندروزDana Andrews)، اشبين هومر. يتبادل فرد وبغي الحب، لكن عجزه عن العثور على عمل منعهما من الزواج حتى الآن. وبينما يتعاهد هومر وويلما، يلتفت فرد باتجاه بغي، الواقفة مع والديه. في تلك اللحظة، يدخل وايلر الجميع ضمن الإطار. وتبدو وعود العريسين وكأنها تنطبق أيضاً على فرد وبغي، والنتيجة هي توهّم زفاف مزدوج. والقطع في أية نقطة خلال المشهد كان سيدمر ذلك التوهم.

ومشهد آخر حاز على مديح بازان هو المشهد الذي فيه يكلم فرد بغي هاتفياً لإنهاء علاقتهما. فرِد وآل ستيفنسون وهومر موجودون في حانة، حيث يعزف هومر على البيانو. وفي حركة لا تنقطع، تنتقل آلة التصوير من البيانو إلى حجيرة الهاتف، وتتوقف فقط لإلقاء نظرة سريعة على آل. كان من الممكن لمخرج آخر أن يقطع اللقطة عدة مرات أو أن يتيح لنا سماع المحادثة بين فرد وبغي. وكون وايلر امتنع عن فعل هذا أو ذاك يدعم نظرية بازان أنه لم يوجد مقلدون لوايلر، بل أتباع فقط.

أراد بازان أن يشمل الفيلم أكبر قدر ممكن من الواقع، لكن لا يمكن لترتيب المشهد أن ينتج الواقعية بحد ذاته، فهو بحاجة إلى **البؤرة العميقة**، وهي أسلوب تكون فيه مقدمة المشهد وخلفيته ضمن تركيز البؤرة في الوقت نفسه. وهكذا فإن ترتيب المشهد والبؤرة العميقة حليفان. وللبؤرة العميقة ثلاث مزايا أخرى بالنسبة لبازان، فهي تقرِّب المشاهدين من الصورة، وهي تتحدى المُشاهد فكرياً أكثر من تحدي المونتاج له، الذي يتلاعب بالمشاهدين ويقضي على حريتهم في الاختيار بجعلهم لا يشاهدون سوى ما يريده المخرج على خلاف البؤرة العميقة التي تقدم للمشاهدين الصورة الكاملة، التي يتاح لهم أن يختاروا منها جزءا فقط، مثل المقدمة، وتسمح بالالتباس، الذي هو ضروري ضروة مطلقة للأعمال الفنية، بينما يقلص المونتاج المشهد إلى معنى واحد.



في اللقطة الطويلة زمنياً المشهورة من فيلم **أفضل سنوات حياتنا** (١٩٤٦)،
يُدخِل وليام وايلر جميع الشخصيات الرئيسية في إطار زفاف
هومر (هارولد رسل) وويلما (كاثي أودونل).

لم يعبر بازان قط عن نظريته عن الأفلام في عمل نقدي ذي نطاق كامل، بل فقط على شكل مقالات. لكن كان من الواضح أنه كان يتحرك نحو علم جمال واقعي. وقد تركت أفلام الواقعية الإيطالية المحدثة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية انطباعاً قوياً لدى بازان، مثل فيلمي روبرتو روسليني Roberto Rossellini **المدينة المفتوحة** (١٩٤٥) **وبيزان** *Paisan* (١٩٤٦)، وفيلم فيتوريو دي سيكا Vittorio De Sica **سارق الدراجة**. وقد رأى أن هذه الأفلام تبدي الاحترام نفسه للواقعية الذي تبديه البؤرة العميقة. الواقعية المحدثة والبؤرة العميقة لهما الغرض نفسه: الحفاظ على الواقع سليماً. في فيلم من أفلام الواقعية المحدثة، يستحيل وجود مونتاج أيزنشتاين، فلا شيء يمكن إضافته للواقع الموجود. ولا بد للقطع من أن يتبع السيناريو، الذي لا يستطيع تحمّل المقابلات (وضع اللقطات بعضها قبالة البعض).

في البداية، واقعية الفيلم هي ما جعل مناهضيه يعتبرونه نسخة من الطبيعة. وبالنسبة لسغفريد كراكور Sigfried Kracauer قدرة الفيلم على

الاستحواذ على الواقع هي ليست إعاقة بأية حال، بل هي مصدر قوته الأكبر. وكما أن أرسطو بحث في **فن الشعر** طبيعة الفن قبل أن ينتقل إلى طبيعة المأساة، فإن كراكور استهل كتابه **نظرية الفيلم** ببحث الفيلم نفسه، بل ببحث والده: التصوير الفوتوغرافي.

ولا يبدي كراكور استعداداً لاعتبار التصوير فناً للسبب نفسه الذي يجعله غير مستعد لتسمية الفيلم فناً، فالمصوّر يفتقر إلى الحرية في أن يخلق رؤياه الداخلية الخاصة. وكلا المصور وصانع الأفلام يعتمدان على العالم المادي أكثر من الرسام أو الشاعر. وفي الفن تختفي مادة الطبيعة الخام، أما في الفيلم فهي تبقى.

تردد كراكور في رفع الفيلم إلى شكل من أشكال الفن هو نتيجة حتمية لاعتقاده أن الفيلم مهيأ أكثر من أية وسيلة أخرى لتسجيل الواقع المادي. وبالتالي، يجب أن يبقى الفيلم على سطح الحقيقة، وحين يحاول خرق السطح، يفقد صفته السينمائية. وقد عارض باركر تايلر Parker Tyler نظرية كراكور بتبيان أن الفيلم نجح في استكشاف مواضيع مثل انقسام الشخصية (مثل فيلم برغمان **شخصية**) واستحالة اليقين (مثل فيلم أنتونيوني **تكبير الصورة**، ١٩٦٦) بالانتقال من السطح إلى مجالات الوعي الإنساني، حيث كانت آلة التصوير فيما سبق تخاف الدخول. ومن المحتمل أن كراكور كان سيتفق مع تايلر لكنه بعد ذلك سيضيف أن فيلمي «**شخصية** و**تكبير الصورة** ليسا سينمائيين»، وهذا لا يعني أنهما فيلمان أدنى منزلة (بل العكس تماماً) لكنهما يتعاملان مع شكل من الواقع يناسب الرواية أكثر من الفيلم. موقف كراكور كلاسيكي مائة بالمائة، وهو أن كل شكل يصل إلى أعلى مرحلة من تطوره حين يحقق ما لا يمكن لأي شكل آخر تحقيقه.

بالنسبة لكراكور الأفلام إما سينمائية أو غير سينمائية. وكلما ازداد انعكاس العالم المادي فيها، ازدادت سينمائيتها، وفور أن تتخلى عن الواقع المادي وتتوجه إلى الواقع الروحي فإنها تصبح أقل سينمائيةً. لذلك فهو سيقول إن الفيلم التاريخي لاسينمائي بطبيعته لأنه إعادة إنتاج مصطنعة لعصر مضى، وفيلم الخيال (الفانتازيا) لاسينمائي، لأنه يصور عالماً آخر، والنقل عن الأدب لاسينمائي، لأنه

في الرواية أو المسرحية لا تقتصر الأهمية على العالم المادي، فهناك عالم الشخصيات الداخلي الذي تجد آلة التصوير صعوبة في دخوله.

لأن الفيلم تطور من التصوير الفوتوغرافي، فهو يشترك مع تلك الوسيلة في أربع صفات: انجذاب إلى الواقع غير المعدّ للتصوير، وميل إلى التصادفي والعشوائي، وشعور بعدم وجود نهاية، وتفضيل لما هو غير محدد. وهناك صفة خامسة يختص بها الفيلم وحده، وهي القدرة على الاستحواذ على تدفق الحياة المفتوح كما يظهر في تيار المواقف والحوادث التي يتكون الوجود الإنساني منها. إن كراكور لا يقول إن الفيلم يجب أن يمتنع بتاتاً عن محاولة إعداد الواقع أو إنه يجب أن يعالج موضوعات مثل مقابلات الصدفة والأحداث التي لا يمكن التنبؤ بها. بل هو يعني فقط أن الفيلم يفضل الطبيعة في حالتها الخام ويقاوم المصطنع، لذلك فإن الفيلم يقاوم أن يكون مشابهاً للمسرحية. وكما رأينا، تصوير فيلم من وجهة نظر مشاهد جالس على مقعد في الصالة يختلف كلياً عن تصويره من وجهة نظر عين آلة التصوير، التي يمكن أن تنظر إلى الأعلى والأسفل وحولها وإلى فوق وتحت وخلف ما تراه. ومن الطبيعي أن التصوير الفوتوغرافي يحبذ التصادفي، فبعض أكثر الصور التي التقطت رسوخاً في الذاكرة كانت نتيجة وجود المصور في المكان الصحيح في الوقت الصحيح.

ليست آلة التصوير مضطرة إلى تسجيل كل مايمر أمام عدستها لكي يميل الفيلم إلى ما هو تصادفي. فكراكور يعني أن الكثير من الأفلام تنطوي على أشياء حدثت بالصدفة في الشوارع وفي أراضي الغرب الصخرية الجافة وعلى ظهر السفن وفي المطارات ومحطات القطار وقاعات الفنادق وغيرها. ويميل الفيلم إلى ما لا نهاية له لأن الواقع المادي هو كما يبدو بلا نهاية، وهكذا فتغيير المشهد في الفيلم قد يكون تغييراً للقارّة. وعلى صانع الأفلام أن يتعلم كيف يبني جسوراً عبر مسافات شاسعة بإبداع انتقالات مثل الخروج والدخول التدريجيين والاستبدال التدريجي.

والفيلم غير محدد لأن الواقع المادي غير محدد. والمقابلة بين وجه ضاحك ونهر متدفق تستدعي رد الفعل نفسه في كل أنحاء العالم. لكن ما

القول في وجبة الفراولة البرية والحليب التي تقدمها ميا Mia للفارس في فيلم **الختم السابع**؟ لَمْ يزوّر برغمان الواقع بجعل الفراولة والحليب شيئاً مختلفاً عما هما عليه في الحقيقة. لكن سياق الفيلم يغيّر الفراولة والحليب من طعام نزهة إلى وجبة قربان مقدس، كما أنه يغيّر من يأكلون الوجبة فيصبحون من المتناولين للقربان. وعدم تحديد الواقع هو أحد أمجاد الفيلم، وذلك في أنه يمكن للشيء أن يكون نفسه وأن يكون رمزاً في الوقت نفسه. والفراولة والحليب لا يتوقفان أبداً عن أن يكونا ما هما عليه في الواقع: وسيلة للتغذية. ويحدد المشهد **نوع** هذه التغذية: روحية كما هي جسدية.

وقرب نهاية كتاب **نظرية الفيلم**، يقطّر كراكور روح نظريته باستخدام أسطورة برسيوس Perseus وميدوسا: لأن رؤية رأس ميدوسا تحوّل الأشخاص إلى حجر، تحذر الإلهة أثينا بيرسيوس ألا ينظر إليه نظرة مباشرة، بل فقط إلى انعكاسه على درعه:

من بين جميع الوسائل الموجودة السينما وحدها تحمل مرآة للطبيعة. ومن هنا اعتمادنا عليها للحصول على انعكاس لأحداث كانت ستحولنا إلى حجر لو تعرضنا لها في عالم الواقع. وشاشة السينما هي الدرع المصقول(١).

من هنا العنوان الكامل: **نظرية الفيلم: إعتاق الواقع المادي**. إذن كيف يعتق الفيلم الواقع المادي؟ إن كون كراكور يتحدث عن حمل مرآة للطبيعة –وهي فوق ذلك مرآة مصقولة – هو بحد ذاته ما يعطينا الجواب. فالمرآة المصقولة لا تعطي انعكاساً للكون المادي كما هو، بل كشيء أفضل مما هو، وهذا الانعكاس حقيقي مثل ما نراه من حولنا، لكنه أفضل منه. كيف يمكن للفن أن يقلّد الطبيعة ويحسنّها؟ لا يعطينا أرسطو أي جواب. كيف يمكن للفيلم أن يعكس الواقع ويعتقه؟ لا يعطينا كراكور أي جواب. للحصول على جواب لا بد لنا من فحص أعمال فنانين عرفوا سر العمل ضمن الكون المادي دون أن يغوصوا في أوحاله.

---

(١) سغفريد كراكور، **نظرية الفيلم**: **إعتاق الواقع المادي**.

Sigfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press / Galaxy books, 1965), 305.

الإبداعيون

برزت ظاهرة جماعات المعجبين بالمخرج في أواخر العقد السادس من القرن العشرين، ما نتج عنه فيض من الكتب عن المبدعين الكبار وعن الذين ليسو كباراً بالدرجة نفسها. وفي الوقت الحاضر يوجد كتاب أو جزء من كتاب أو بند في دائرة معارف أو رسالة عن كل مخرج ساهم مساهمة ما في فن الفيلم، حتى ولو كان مجرد إخراج فيلم من إنتاج استوديو ريببلك ومن أفلام الغرب الأمريكي بحيوية وأسلوب متميز، كما فعل جوزيف كين Joseph Cane. وقد تكون المساهمة ثورية كما في حالة د. و. غريفيث، أو ثانوية كما في حالة إدغار أولمر. ولكن إذا كان يمكن أن توجد دراسات لمؤلفين ثانويين، فيمكن أن توجد دراسات لمخرجين ثانويين. وكلمة «ثانوي» لا تعني «ضئيل الجودة»، فقد لا تكون مساهمة مخرج في الأفلام كبيرة الحجم، ومع ذلك تبقى جديرة بالملاحظة. ومن المحتمل أن هنري كينغ لم يؤثر في مخرجين كثيرين، لكن تصويره للبلدات الصغيرة الأمريكية بارز بسبب صدقه وبساطته.

كما رأينا في الفصل السابع، ليست الإبداعية سوى **إحدى** طرق النظر إلى فيلم ما. وهي تزود أولئك الذين يحتاجون «مقبضاً» – إن صح التعبير – يستخدمونه كي يمسكوا الفيلم به. ومن المؤكد أنه من الأسهل التعامل مع عمل مؤلفه معروف من عمل مجهول المؤلف، فذلك يعطي إحساساً بالتحكم والاطمئنان من بين أشياء أخرى. وعلى الرغم من أن الجميع يعرفون أن شكسبير كتب **هاملت** وتشارلز ديكنز كتب **توقعات كبيرة** فنحن ما زلنا نتكلم عن «مسرحية شكسبير **هاملت**» و«رواية ديكنز **توقعات كبيرة**». ولكي نتمكن من أن نقول «فيلم هتشكوك **سايكو**» يعني أننا يمكن أن نتناول **سايكو** بالطريقة نفسها التي نتناول بها **هاملت**، فكما أن الدارس الأدبي يستطيع أن يبحث **هاملت** ضمن السياق الأوسع الذي تشكّله مسرحيات شكسبير، يمكننا تناول **سايكو** ضمن سياق عمل هتشكوك بدلاً من مشاهدته على أنه مجرد فيلم رعب آخر أو على أنه النموذج الأصلي لأفلام الضرب والطعن بالسكاكين الحديثة.

بالطبع هناك جوانب سلبية في الإبداعية. إذ لا يمكن تطبيق المدخل الإبداعي بشكل أحادي الجانب. فأتباع المدرسة الإبداعية الثابتون لا يرون غضاضة في أن يكتبوا «فيلم وليام بودين William Baudine **بيلا لوغوسي تقابل غوريلا من بروكلين** (١٩٥٢)»، في حين أن المناهضين للإبداعية سيعتبرون مثل هذا التوصيف مدعاة للضحك وواحداً من أسباب نبذ الإبداعية.

تستطيع الإبداعية أن تعلمنا شيئاً عن الطريقة التي يكرر المخرجون فيها التركيبات والتأطيرات وأنواع معينة من اللقطات. وحب فرانك كابرا للأجراس – الذي يتراوح من قرع الأجراس في **الأفق المفقود** (١٩٣٧) إلى جرس شجرة عيد الميلاد في **إنها حياة رائعة** قاده إلى استعمال الجرس كشعار لشركته الإنتاجية، أفلام الحرية، التي لم تعمّر طويلاً. ولا شك في أن كابرا ربط الأجراس بروح الحرية وبشعور بالبهجة. وقد تكون لقطات هتشكوك العالية، أو لقطات عين السماء، أثراً متبقياً من كاثوليكيته الرومانية، أو محاولة فقط للإيحاء بحضور غير مرئي شامل القوة يحدّق من علياه في عالمنا. على أية حال، اللقطة العالية هي أداة مفضلة لدى هتشكوك، مثل حال الارتفاع لدى د. و. غريفيث، والتأطير المزدوج لدى جون فورد، واللقطات الطويلة زمنياً لدى إدغار أولمر. وإذا كان بإمكان الكتّاب الذين يتبعون التراث الإبداعي تعميق فهمنا لأسلوب المخرج، فقد خدموا الفيلم خدمة جيدة. ولكن الإبداعية ليست سوى طريقة في تناول الفيلم، وبصورة خاصة تناول أفلام مخرجين **مختارين**.

دارسو الأساطير

كان باركر تايلر أول ناقد سينمائي يفهم حجم الطابع الأسطوري للأفلام. في كتاب **هلوسة هوليوود** (١٩٧٠)، يشرح تايلر الفتنة الاستثنائية التي تتمتع بها نجمات مثل غريتا غاربو Greta Garbo ومارلين ديتريتش، فقد كانت تلك النجمات نساء غامضات، سيدات شبحيات، آلهات قمر مثل ديانا. وعدم إمكانية الوصول إليهن جعلهن أكثر جاذبية مما هن في الحقيقة. وإذا حدث وأحببن رجلاً، فهن يحببنه في الأسطورة فقط، حيث لا يضطررن

للاستسلام أبداً. وحتى إذا تغلب رجل على مقاومتهن، فلا يمكننا أن نصدق أن هاته الآلهات يمكنها أن تمنحه أكثر من حب الحكايات الخرافية.

بالنسبة لتايلر، حتى رسوم ميكي ماوس المتحركة لها دعامات أسطورية. فمشاهدو الأفلام الأذكياء يتفرجون على فأر يتحرك دون أن يشعروا بإهانة لذكائهم لأنهم فطرياً يلاحظون أسطورة ما، نسقاً عاماً من التجربة، خلف الرسوم المتحركة. وقد وجد تايلر أن هذه الأسطورة هي أسطورة فرانكنستاين، المبنية على أسطورة أقدم منها، وهي أسطورة الفنان الذي يخلق إنساناً من مادة جامدة (من أمثلة ذلك بروموثيوس الذي صنع الإنسان من التراب، وبيغماليون Pygmalion الذي نحت غالاتيا Galatea من الرخام). ونحن نفهم فطرياً أن ميكي ماوس من إبداع أحد الأشخاص. وقد ذكر تايلر وجوه شبه أخرى بين ميكي ماوس ووحش فرانكنستاين: فكلاهما مخلوقان لهما صبغة آلية، وكلاهما منتجا مصنع، ميكي منتج مصنع ديزني والوحش منتج مخبر فرانكن ستاين، وكلاهما يطيعان مبدعيهما. كما يوجد اختلاف بينهما، ففي رواية **فرانكنستاين** ينقلب الوحش ضد صانعه، لكن ميكي يبقى دائماً فأراً محبوباً.

ونحن نتماهى مع ضحايا الظلم في الرسوم المتحركة لأنها تواجه المشكلات نفسها التي نواجهها. وننسى أنها بط وفئران وخنازير ونفكر بها وكأنها بشر، تواجه العقبات نفسها والإحباطات نفسها. ومع ذلك – كما يسأل تايلر – أليس هذا هو الوضع نفسه في أفلام رجال العصابات؟ ألسنا نشعر بشعور أمثال قيصر الصغير وديلينجر وبوني وكلايد؟ الكثيرون من مشاهدي الأفلام يعتبرون رجال العصابات أهلاً للتعاطف لأسباب مختلفة: رجال العصابات أشخاص غير ملتزمين، يهزؤون بالأخلاق، وحياتهم مشوقة، وهم في صعود إلى الأعلى، وغالباً يبدؤون في القاع بجرائم صغيرة ويصعدون سلم الشهرة المشبوهة إلى سرقات المصارف وحمامات الدم. وتميل هوليوود إلى إضفاء صبغة إنسانية على رجال العصابات الذين تصورهم، وفي رأي باركر، إضفاء الصبغة الإنسانية هو تمجيد لهم. وما يثير الاهتمام أن تايلر لا يميز بين

سوبرمان ورجل العصابة. فمن أعطى سوبرمان الحق في أن يتولى أمر القانون بنفسه؟ هو ليس سوى مراسل صحيفة، وليس رجل شرطة. لكننا نغض النظر حين يدخل كلارك حجيرة هاتف ويخرج منها بصفته سوبرمان.

في كتاب **السحر والأسطورة في الأفلام** (١٩٤٧)، تابع تايلر استكشاف الطرق التي يشاهد الوعي الأفلام بها وبيان أننا نتقبل بعض الأفعال في فيلم ما ولا نتحملها في الحياة الواقعية. الألم الجسدي لا يكون فكاهياً أبداً، لكننا نضحك حين يتزحلق ممثل فكاهي على قشرة موز أو حين يُقْذَف وجهه بفطيرة. ولا نضحك لأننا ساديون، فالفكاهيون يعطوننا الحق في أن نضحك بأن يصبحوا أكباش فداء لأجلنا ويتحملوا الإهانات نيابة عنا. وهذا هو الشيء نفسه بالنسبة للفكاهيين الذين يشوهون وجوههم ويهزؤون من أنفسهم، فهم يضحكون على أنفسهم أولاً من أجل أن نضحك معهم. لكننا إذا قرأنا أفعالهم قراءة صحيحة، فإن المهرجين ذوي الوجوه المطاطية يطلبون في الواقع استحساننا وحبنا. هم يذلون أنفسهم كي ينالوا تصفيقنا.

ورأى تايلر نجوم العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين على أنهم آلهة وآلهات. ولأن الشاشة جعلتهم من الخالدين، فلا يمكن لهم أن يموتوا، بل يخضعون لموت طقوسي. النجم لا يمكن أن يموت أبداً، لأن الألوهية تجعل الموت مستحيلاً. والاهتمام العام تقريباً بأفلام الماضي يدعم نظرية تايلر. وسيعيش همفري بوغارت طالما أن أفلامه تعرض. ومشاهدة بوغارت في **كازابلانكا** هي مشاهدة رجل في أوج حياته، وليس رجلاً مات بالسرطان عام ١٩٥٧. في فيلم رتشارد بروكس Richard Brooks **النهاية السعيدة** (١٩٦٩)، يتهم زوج البطلة زوجته بالتكاسل كلما عرِض كازابلانكا على شاشة التلفزيون. وحين يذكرها أن جميع الممثلين في عداد الأموات، تجيبه أن همفري بوغارت وبيتر لوري Peter Lorre وسيدني غرينستريت Sidney Greenstreet وكلود رينز أحياء أكثر من أي منهما.

يتوقع تايلر في نظريته عن السائرة في نومها نقداً مناصراً للمرأة متطرفاً للأفلام. ويطرح في كتاب **هلوسة هوليوود** أن نجمات معينات مثل غريتا غاربو

ودوروثي لامور Dorothy Lamour ومارلين ديريتش (ويمكننا الآن إضافة مارلين مونرو) يصوَّرن وكأنهن تحت تأثير التنويم المغناطيسي، وفي أعينهن نظرة السائر في نومه التي تجعلهن سلبيات، وهن بذلك يمثلن تمثيلاً دقيقاً نوع الأنثى التي يشتهيها الذكر باعتبار أنها تتيح له السيطرة عليها التي لا يمكنه الوصول إليها على أي نحو آخر. [١] وبالطبع مدى الصدق الذي تمنحه لنظرية تايلر يعتمد على ما **تراه** أنت في الأفلام التي تظهر هذه النجمات فيها.

دارسو الإشارات والرموز

تشدد **دراسة الإشارات** على الطريقة التي يبث الفيلم بها معناه من خلال إشارات ورموز[٢]. ومدخلها مشابه لمدخل نقاد الأسطورة، الذين يبحثون عن أنساق عامة ومواضيع مستوحاة من نماذج أصلية. ودراسة الإشارات والرموز هي الجانب النظري من المدرسة البنيوية، التي ليست حقلاً جديداً من حقول المعرفة بقدر ما هي مدخل جديد إلى حقول أقدم مثل اللغويات وعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا) والتحليل النفسي والبلاغة. وهكذا فإن البنيويين ينجذبون دائماً إلى الأسطورة، لأن الأساطير هي البُنى الأولى، او الرسائل الأولى للحضارة.

لكن الأساطير مشفّرة، وهي أنساق خفية، «أصوات من خارج خشبة المسرح» كما كان من المحتمل أن يسمّيها الناقد الأدبي الفرنسي رولان بارت

---

(١) باركر تايلر، **هلوسة هوليوود.**

Parker Tyler, *The Hollywood Hallucination* (New York: Simon & Schuster, 1970).

(٢) واحدة من أفضل الدراسات العامة لعلم الإشارات هي كتاب كاجا سيلفرمان، **موضوع دراسة الإشارات.** وحول الإشارات في الأفلام ارجع إلى ج. دَدلي أندرو: **النظريات الرئيسية للأفلام: مقدمة.** ويُنصح أيضاً بعدد مجلة **كولدج إنغلش** *College English* (تشرين الأول، ١٩٧٥).

Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (New York: Oxford University Press, 1983).

J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction* (New York: Oxford University Press, 1976).

Roland Barthes. ويحاول البنيوي أن يأتي بالصوت من الكواليس إلى مركز خشبة المسرح. وتبقى الأساطير مشفّرة إلى أن تصبح شفافة، وعندئذ ينبذها المجتمع معتبراً أنها كليشيهات. والسبب في أن الأساطير كانت قوى توحيدية في المجتمعات القديمة هو أنها قاومت فك التشفير. وفي حالات متكررة، كانت تظهر في شكل ثنائي، عاكسة الثنائيات في الطبيعة (الروح والمادة، الذكر والأنثى، الحياة والموت) وفي الحضارة (مدني وريفي، الزواج من الأقارب والزواج من الأباعد، الحرية والسجن). والأساطير العظيمة ثنائية القطب على نحو لا ينضب، وهي تقاوم أية محاولة لتقليصها إلى معنى واحد. والتعاكس يكمن في قلب الأساطير الإغريقية، وهذا أحد الأسباب في أن تفسيرها يُعاد باستمرار. على سبيل المثال، تجسّد أسطورة أوديب حالات قطبية المعرفة / الجهل، والزوجة / الأم، والنظام / النظام الجديد، والعقلانية / التصوف، والبصر / العمى. الأساطير من هذا النوع لا تموت لأنها قائمة على نقائض طبيعية وليست مصطنعة.

أصبحت دراسة الإشارات من التقاليع السائدة، وهي تُدْرَس الآن في الجامعات وفي مراكز تعليم الكبار. ومقررات دراسة الإشارات لعامة الناس تعلّم الطلاب كيف يفسّرون الإشارات التي تواجههم في الحياة اليومية، مثل لغة الجسم وإعلانات الملابس.

ويرى رولان بارت في مجموعة مقالاته المعنونة **أساطير** (١٩٧٢) الإشارات في كل مكان. فتسريحة شعر رجل أو امرأة يمكن أن تحدد الطبقة والفترة التي ينتميان إليها. وإذا استخدمنا مثالاً واضحاً، نجد أن شعر الشخصيات المهدّب في فيلم جوزيف مانكيويتز **يوليوس قيصر** (١٩٥٣) هو إشارة إلى كونها من الرومان. وتزخر المصارعة المحترفة بالإشارات. فالمصارع ذو الجسم السمين المتهدل يرسل رسائل معينة للمشاهد: إثارة الاشمئزاز والقسوة والجبن. إذ أن جسم المصارع يحدد طريقة تصرفه في الحلبة. وتقاليد المصارعة، مثل قفل الذراع ولوي الساق، كلها محاكاة للمأساة. وتماماً كما أن القناع في المأساة هو صورة مبالغ بها للوجه البشري، فكذلك

المصارعة هي صورة مبالغ بها عن المعاناة الإنسانية. والخصم الذي يستلقي على ظهره وذراعاه ممدودتان هو شخص مصلوب. في المصارعة، الهزيمة هي الحضيض في المذلّة البشرية: الصلْب.

وحتى مستحضرات غسيلنا تتحدث إلينا، حسب قول بارت، الذي تأتي أمثلته من الإعلانات التلفزيونية في أواخر العقد السابع وأوائل الثامن من القرن العشرين. فمستحضرات الغسيل المضاف إليها الكلور تدّعي أنها كاملة، ومثل النار تشق ممراً عبر الأوساخ وتقضي عليها. والمساحيق أكثر انتقائية، فهي تحرر الأوساخ. ومن جهة أخرى المستحضرات الرغوية عديمة الفائدة، فهي أشياء كمالية، رشيقة وغير مادية، تعادل في كونها غير عملية الاستحمام برغوة الصابون.

وإذا كانت مستحضرات الغسيل تتكلم فكذلك الطعام. يتحدث السمك والبطاطا عن الحنين إلى الماضي، عن البريطانيين وما تحملوه خلال القصف الجوي، وتتحدث شرائح اللحمة عن الفحولة، وإذا قُدّمت شبه نيئة تسبح في الدم، تتحدث عن طعام للآلهة يوّلد قوة مثل قوتهم. في فيلم جاك تورنير **التجربة الخطرة** (١٩٤٤)، تطلب امرأة على متن قطار شريحة لحم لرجل لأنها تفترض أن شريحة اللحم وجبة "رجال."

تبدو دراسة الإشارات سطحياً سهلة الفهم. فهناك المؤشر (لنقل خاتماً ذهبياً) والمشار إليه (الزواج)، وهناك **دلالة** تحتفظ الكلمة من خلالها بمعانيها الحرفية («أشعل **النار**») **ومعنى ضمني** تكتسب منه معان إضافية («التهمته **نار** العاطفة»)، وهناك **اللغة**، وهي النظام اللغوي الذي يمكن أن يكون كلامياً (الإنجليزية، الألمانية، الخ.) أو لاكلامياً (لغة لعبة البوكر، لغة تدريب الطيور الجارحة، الخ.)، وهناك **الكلام**، وهو الممارسة الفعلية للنظام اللغوي.

تبدأ المشكلات حين يبدأ المرء بتطبيق هذه المصطلحات على الفيلم. في الفيلم، ماهي المؤشرات؟ وهل يمكن للفيلم أن يكون له دلالة ومعنى ضمني، أم تصبح الدلالة في الفيلم معنى ضمنياً؟ هل الفيلم نظام لغوي؟ بالنسبة إلى

كريستيان مِتز – أشهر دارسي الإشارات في الفيلم – الفيلم ليس **لغة** . [١] في اللغة تكتسب الكلمة معنى جديداً بإضافة حرف واحد – مثل إضافة الياء أو النون لكلمة «حب». لكن لا توجد في الفيلم كلمات. ومِتز يرفض – وهو محق – نظرية «اللقطة تعادل الكلمة» ويقارن اللقطة بالجملة. مثل الطفل الموهوب، تخطى الفيلم أقسام الكلام وانتقل إلى صف أعلى. لكن إذا كان الفيلم يخلو من أقسام الكلام، إذن ليست له قواعد نحوية. ونحن نعلم أن جملة «رأيتُ الرجلُ» تحتوي خطأ نحوياً في العربية الفصحى، ولكن أين تكمن الأخطاء القواعدية في الفيلم؟ استعمال استبدال تدريجي بدل القطع؟

ومن الاختلافات الأخرى أن الكلمات تحتوي على مسافة بين المؤشر والمشار إليه. ومن الممكن تقسيم كلمة «الحزن» إلى المؤشر (الصوت: ال – حُز - ن) والمشار إليه (الشعور بالتعاسة). لكن في الفيلم لا يمكن فصل المشار إليه عن المؤشر. ففي الفيلم الحزن ليس حزناً، بل هو طفل يبكي أو رجل ينتحب، أو سكرتيرة أمريكية تجلس وحيدة في مقهى في الهواء الطلق في مدينة البندقية تراقب المارة. في الفيلم، ليس الحزن فكرة أو مفهوماً، بل هو وضع أو موقف (عائلة حزينة) أو صفة لشخص ما (رجل حزين). وللسبب نفسه لا يوجد تمييز بين الدلالة والمعنى الضمني في الفيلم. فالفيلم يعطي دلالة ومعنى ضمنياً في الوقت نفسه. حين يرفع أيزاك بورغ Isak Borg كأساً من النبيذ في فيلم برغمان **الفراولة البرية**، فهو أيزاك بورغ الذي يتناول في تلك اللحظة الغداء مع كَنَّتِه وبعض الشباب ممن يسافرون بالركوب مع الآخرين، وهو أيضاً أيزاك بورغ الذي يمثل القسيس الذي يشرف على قداس تناول العشاء الرباني ولايرفع كأساً عادياً بل كأس القربان.

يزعم مِتز أن الفيلم «يشبه» اللغة لأنه وسيلة تخاطب. لكن كيف يعمل كوسيلة التخاطب؟ بطريقتين: من حيث تركيب الوحدات المكوِّنة الأولى ومن

---

(١) كريستيان مِتز، لغة الأفلام: دراسة للإشارات في السينما.

Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), 105.



جِري (بول هنريد)
في فيلم **الآن أيها المسافر** (١٩٤٢)
يشعل سيجارة شارلوت فيل (بتي ديفيس)،
التي ينتهي بها الأمر أن تكون أماً بديلة لابنته، دون أن تصبح زوجته.

حيث النماذج. **الوحدة المكوّنة الأولى** هي وحدة علاقة حقيقية، وهكذا فإن **علاقات الوحدات المكوِّنة** تنتج حين تتبع الوحدات في بيان ما أو الوحدات في سلسلة فيلمية إحداها الأخرى بالترتيب. وحين نحلل الطريقة التي تترابط فيها الحبكات الثانوية في فيلم **ناشفيل**، أو نتتبع صعود شخصية مثل ميلدرد بيرس في الفيلم الذي يحمل اسمها من زوجة إلى صاحبة مطعم، فإننا نتناول الفيلم على أساس تركيب الوحدات المكوِّنة الأولى.

و**النموذج** هو وحدة علاقة محتملة، وهكذا فإن **علاقات النماذج** هي ترافقية وليست متسلسلة. فهي غير معنية بترتيب الروابط في السلسلة بل بالمعاني التي نقرنها بها. وإذا قرنّا سربيكو في الفيلم الذي يحمل اسمه بيسوع المسيح، أو قرنّا الجنون الذي اندلع عند العرض الأول في هوليوود في فيلم

يوم الجراد باندلاع الحرب العالمية الثانية، فإننا نتناول الفيلم على أساس النموذج. ولأن علاقات النماذج مستقلة عن الترتيب الذي تحدث الأحداث به، يمكن لها أن توجد بين مَشاهد تحدث في أوقات مختلفة ضمن الفيلم. فحين يتوجه شين على فرسه للانتقام عند نهاية فيلم جورج ستيفنس **شين** يجب أن تذكّرنا حركاته الأفقية بالظهور الأول للمقاتل ويلسون الذي أيضاً سار على حصانه أفقياً عبر الإطار، لكن حركة شين تتعاكس أيضاً مع الطريقة التي يهبط فيها إلى الوادي في بداية الفيلم. وإذا قرنّا الهبوط بشيء إيجابي (الرغبة في الإصلاح) والحركة الأفقية بشيء سلبي (الرغبة في القتل)، نكون قد أجرينا رابطة نماذج.

ولا يكفي أن يقوم عالم الإشارات ببساطة بعزل علاقات الوحدات المكوِّنة الأولى وعلاقات النماذج، فالفيلم يبث رسائله من خلال رموز يستخدمها صانع الفيلم ولا بد لعالم الإشارات أن يعيد تركيبها. هناك جميع أنواع الرموز: رموز الملابس والإضاءة وغير ذلك. في بعض أفلام الغرب الأمريكية المبسَّطة، قد نكتشف أن الملابس البيضاء والسوداء تعني البطل والشرير، وفي غيرها من أفلام الغرب، قد يؤدي رمز الملابس إلى رموز في طبيعة الأرض، التي يصبح فيها المؤشر (وادي مونيومنت) هو المشار إليه (أمريكا مصغّرة).

ورموز المواصلات بالذات لها فائدة في اكتشاف مقاصد المخرج. فقد رأى كارِل ريز أن السيارة هي مركبة لها ارتباطات بالموت في فيلم **إيسادورا** *Isadora* (١٩٦٨)، وفي فيلم **اثنان للطريق** كل سيارة يسافر الزوجان فيها تدل على مرحلة معينة من زواجهما. وفي فيلم **الجامح** (١٩٥٤) كانت الدراجة النارية تجسيداً للفحولة الفجّة والفاشية والجنس المكبوت، ولكن في فيلم **الراكب المتأني** تمثل الدراجة أمريكا الشابة المتحررة من الأوهام في أواخر العقد السابع من القرن العشرين. سكان المدن الأثرياء الذين يتبعون آخر التقليعات في العقد التاسع لا يستخدمون الدراجات النارية في تنقلاتهم، بل يتنقلون في

أرجاء البلاد في بيوت متنقلة في **ضائعون في أمريكا** (١٩٨٥)، الذي يأتي فيه ذكر **الراكب المتأني** بتبجيل شديد يصبح العقد السابع معه هو المسطرة التي يقاس العقد التاسع بها.

وفي العقدين الرابع والخامس كانت السيجارة هي تجسيد للحنكة ومجاراة العصر: همفري بوغارت في معطف مطر وقبعة عريضة الحافة وسيجارة بين شفتيه، بيتي ديفيس تلوح بسيجارتها وكأنها صولجان. ومشهد الكثيرين جداً من النجوم وهم يدخنون، بحيث أصبحت السيجارة جزءاً من ملابس المرء، أثّرت في عدد لا يحصى من مشاهدي الأفلام الذين تبنوا هذه العادة. وبدا أن نفخ دوائر دخانية أو جعل تيار من الدخان يخرج من المنخرين أمر بديع.

وفيلم **فتاته المطيعة** من الأفلام القليلة التي لا تمثل السيجارة فيها أحد الأشياء المساعدة فقط، بل هي علامة على الانتماء إلى مجموعة معينة. والفيلم هو إعادة صياغة للمسرحية الشهيرة **الصفحة الأولى** التي يلجأ فيها رئيس تحرير صحيفة يدعى والتر برنز Walter Burns لجميع أنواع الحيل الخبيثة ليمنع أفضل مراسليه هيلدي جونسون Hildy Johnson من الزواج. وفي فيلم **فتاته المطيعة**، حوّل هوارد هوكس هيلدي الذكر في المسرحية إلى امرأة (تلعب دورها روزالند رسل) بالاسم نفسه. ومع أن هيلدي في فيلم هوكس تصر على أنها تريد التخلي عن العمل الصحفي والزواج من بائع بوليصات تأمين، فإن والتر يعرف عكس ذلك. ويستخدم هوكس طرقاً كثيرة ليوضح أن هيلدي تنتمي إلى عالم والتر: على سبيل المثال ملابسها المخططة التي تبدو فيها أقرب إلى «الرجل الصحفي» (وهذا اسم تطلقه على نفسها) منها إلى صحفية أنثى. لكن السيجارة هي علامة انتماء آخر. فحين يكون والتر وهيلدي وخطيبها بروس Bruce في مطعم، تستمر هيلدي وولتر في نفخ دخان سجائرهما في وجهه، ما يزعجه بشكل واضح. وحين تجري هيلدي مقابلة مع سجين، تقدّم له سيجارة، لكنه يرفضها. فالسجين لا ينتمي إلى عالم الصحافة، الذي تعتبر السيجارة فيه شارة مميزة أو بطاقة صحفية.

أحياناً لا تكون الرموز سهلة الفك. فكلما ارتدت مارلين ديتريتش بذلة سهرة رجالية في أحد الأفلام – كما تفعل في فيلمي **مراكش** و**فينوس الشقراء**، اللذين أخرجهما جوزيف فون ستيرنبرغ – كان المشاهدون في العقد الرابع من القرن العشرين ينشدهون لرؤية امرأة مغرية بهذا الشكل في ملابس رجل. هنا استخدام لرمز ملابس، لكن ما ذا يعني؟ في فيلم **مراكش** المعنى هو أن شكلاً من نزع الأنثوية قد حصل تصبح ديتريتش بموجبه جوهر المرأة الهوليوودية (مغرية، ملتهبة من تحت الرماد) مزوّدة بزخارف الرجل الهوليوودي (كيِّس، مقدام). وهكذا فشخصية ديتريتش في بذلة السهرة الرجالية تصبح مخنثة.

والنقاد المتأثرون بدراسة الإشارات يستخدمون مفردات متخصصة. فهم على سبيل المثال لا يفكرون بحكاية الفيلم على أساس الحبكة فقط. بل يميزون بين الحبكة والقصة السينمائية diegesis والخطاب. **الحبكة**، أو **الأسطورة** كما سماها أرسطو في **فن الشعر**، هي الترتيب المنظّم للأحداث على أساس بداية ووسط ونهاية. و**القصة السينمائية** هي القصة المروية، مجسّدة كل شيء يتصل بها بغض النظر عن مقدار ما يظهر منه على الشاشة. فالحفلة في فيلم **سيء السمعة** تستمر طيلة المساء، لكنها لا تستغرق على الشاشة أكثر من عشر دقائق. وهكذا هناك فرق بين زمن الحفلة في القصة السينمائية (المساء بطوله) وزمنها في الفيلم (عشر دقائق). و**الخطاب** هو الطريقة التي تصل القصة بها إلى الجمهور. فالقصة تشمل ما يصوّر درامياً بالإضافة لما هو مضمَّن، وهي مبنية على سيناريو وضعه فريق جزّأ الحدث إلى أنظمة رموز مختلفة (رموز الألوان، رموز الملابس، رموز الإضاءة، رموز السلوك)، وهي نتيجة تفاعل بين «أنا» و«أنت»، بين من يحكي القصة (صانع الفيلم) ومن يتلقاها (المشاهد)، وهي نتيجة قرارات اتخذت قبل الإنتاج وأثناءه وبعده. وهكذا فإن العنوان الرئيسي وقائمة الأسماء الختامية هي جزء أكيد من خطاب الفيلم، بينما المقطع الذي يرافق قائمة الأسماء، والذي هو حدث مرئي، هو جزء من الحبكة (بنية الفيلم) ومن القصة السينمائية (عالم الفيلم).



مارلين ديتريتش تبدو كخنثى في فيلم **فينوس الشقراء** (١٩٣٢).

في حين أن دارسي الإشارات بينوا مدى تعقيد حكاية الفيلم، على المرء أن يتذكر أن من الممكن تماماً كتابة نقد لفيلم من الأفلام دون اللجوء إلى التعبيرات الدارجة في النقد. وإذا فُهِمَت فكرة أرسطو عن الحبكة فهماً صحيحاً، فهي تنطبق على حكاية الفيلم بمقدار انطباقها على الحكاية الأدبية. وقد كتب أرسطو: «الحبكة هي بنية الأحداث». لاحظ أنه لا يسمي الحبكة خط القصة، كما يفعل الكثيرون، بل **مظهر** خط القصة و**الشكل** الذي تأخذه. بالنسبة لأرسطو، الحبكة هي روح العمل، هي مصدر حياته. انزع الحبكة من عمل قصصي أو روائي تجد أنه لم يعد عملاً قصصياً أو روائياً، وانزعها من فيلم روائي تجد أنه لم يعد فيلماً روائياً. الروح هي البنية، هي الانسجام الذي يتوفر حين تعمل جميع الأجزاء معاً. وحين تُفْهَم الحبكة على أنها النواة التي تتجمع حولها الأحداث والشخصيات والموضوع ومشهد التصوير، وأنها المصدر الذي تستقي جميع هذه الأشياء حياتها منه، يمكن رؤيتها على أنها روح العمل وأنها شيء متميز تماماً عن خط القصة، الذي هو جزء جسمي.

ودراسة الإشارات بالنسبة للفيلم تعادل ما تمثله اللغويات بالنسبة للأدب. فمعرفة اللغويات تساعد على قراءة الأدب المكتوب بلهجة محلية أو على تفسير الشعر، باعتبار أن الشعراء يبتدعون كلمات جديدة ويستخدمون كلمات قديمة بطرق تثير الدهشة. لكن من الممكن تحليل الأدب بنجاح تام دون استعمال مصطلحات اللغويات. وعلى نحو مماثل، يمكن أن تعزز دراسة الإشارات فهمنا لفيلم ما بكشف طريقة عمل الإشارات والرموز فيه، لكن من الممكن بحث الفيلم بحثاً ذكياً بدون اللجوء إلى مفردات دراسة الإشارات.

النقد المناصر للمرأة

النقد السينمائي المناصر للمرأة – الذي تشمل ممارِساته لورا مَلفي وجوليا لِساج وآنيت كون وإ. آن كابلان(*) - مدين لعمل عالم النفس الفرنسي جاك لاكان Jacques Lacan، وخاصة نظريته في مرحلة المرآة من التطور. والنظرية باختصار تزعم أن الصورة التي يراها الطفل في المرآة تولّد مشاعر متضاربة. فالطفل ينجذب إلى الصورة لأنها صورة مثالية، لكنه أيضاً ينفر منها لأن الحقيقي لا يمكن أن يكون المثالي أبداً، والمثالي **هو غير** الحقيقي. ويبدو أن نظام الاستوديوهات الهوليوودية – الذي هو صناعة أوجدها الذكور وسيطر عليها الذكور – لم يتجاوز قط مرحلة المرآة، حسب قول أنصار المرأة المتطرفين. وفي الفيلم الكلاسيكي المنتج في هوليوود، جعل الفصلُ بين الحقيقي والمثالي المرأةَ شيئاً مختلفاً، جعلها المفعولَ وليس الفاعل. على وجه التحديد، كانت المرأة مفعول فعل التحديق الصادر عن الرجل، كانت شيئاً معروضاً أو مشهداً مصوّراً على أساس جسدي (صدر، رجلان، فم، مؤخرة) وبتصوير مكسَّر (لقطات مقربة، لقطات بالغة القرب). ويرجع إضفاء صبغة مثالية على المرأة (عدسة ناعمة، إضاءة أمامية، عدسات ملطخة بالفازلين أو مغطاة بالشاش لإعطاء إشراقة للوجه) إلى

(*) تهجئة هذه الأسماء بالأحرف اللاتينية هي:

Laura Mulvey, Julia LeSage, Annette Kuhn, E. Ann Kaplan

الخوف من الخصي. كان الأمر كما لو أن الذكر قد عقد صفقة مع الأنثى: إذا لم تحرمه من طاقته فسوف يمجّد صورتها. وبهذا الشكل يبقى الكون متمحوراً حول الرجل، ويسيطر عليه رمز الفحولة المذكّرة، صورة عضو الذكر، التي هي مؤشر حسب قول لاكان. تمثل صورة العضو الذكري قوة الذكر وحضوره، مقابل عجز الأنثى وغيابها. وبما أن الأنثى تفتقر إلى العضو الذي يعتمد المؤشر عليه، فهي تدل على الغياب: غياب القوة والسلطة والكلام. والكلام يتمحور حول الذَكَر، وهو امتياز مقصور عليه، بينما عدم الكلام هو حال المرأة. وهكذا حتى حين تتكلم النساء، يكنّ سلبيات، وقد يكون الأصح استعمال المبني للمجهول بالنسبة لهن(*).

ومع أن أفلام المرأة في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين وضعت المرأة في مركز الحدث، فكثير من أنصار حقوق المرأة يجادلون أنه على الرغم من دور المرأة المحوري، فالذكر هو الذي يبدأ حركة الحبكة. فيلم **النصر المظلم**، وهو من أفلام المرأة الرئيسية، هو في الظاهر قصة قبول جوديث تراهيرن بالموت نتيجة إصابتها بسرطان الدماغ. إذ بعد أن يشخّص الدكتور ستيل Steele جراح الأعصاب حالة جوديث فهي تقبل مترددة الخضوع للجراحة. وفيما بعد تقع في غرام الطبيب الذي لا يستطيع تحمّل إخبارها أن العملية لم تكن ناجحة وحالتها ميؤوس منها. وتعلم جوديث الحقيقة حين تشاهد بالصدفة سجلها الطبي. وبدافع من مرارتها تصب جام غضبها على ستيل، وتنغمس في الشفقة على الذات وفي الشراب، لكنها تلجأ إليه أخيراً، وتتوسل إليه أن يغفر لها. يمكن للمرء أن يسأل: ما الذي سيغفره لها؟ هي التي ستموت، وليس هو. بل إن جوديث تذهب إلى شقته وتعترف أنها كانت «حمقاء». لكن تلك الزيارة تؤدي إلى زواجها من ستيل، الذي لا يمكن حل الحبكة بدونه. وجوديث تعرف أن العمى سيسبق الموت. وحين تفقد بصرها فجأة، لاتخبر ستيل بذلك، إذ هو مضطر للتوجه إلى اجتماع طبي

(*) كلمة passive تعني سلبي وتعني مبني للمجهول. (المترجم)

مهم، لكنها تساعده في حزم أمتعته وتتصرف بشكل طبيعي أثناء ذلك. ونهاية **النصر القاتم** لم تكن ممكنة بدون شخصية ستيل، فزواج جوديث منه هو الذي يعطيها الشجاعة لا لتواجه الموت فقط، بل لتواجهه وحيدة.

ومثل جميع النظريات لا يمكن البرهنة على نظرية التمحور حول الرجل ونظرية مرحلة المرآة برهاناً علمياً. نتيجة لذلك، يمكن أن يراهما المرء إما غريبتين أو محتملتين. ويمكن للمرء أيضاً أن يطرح مقولة أن النساء يُصَوَّرن كآلهات تحيط بهن هالة يحرم الرجال منها لأن هوليوود كانت تدرك أن النساء الفاتنات يحققن «شباك تذاكر جيد». فالنساء يحببن رؤية أنفسهن على الشاشة، والرجال يحبون رؤية النساء على الشاشة. وحين يسعد مشاهدو الأفلام من الجنسين، تزدهر الاستوديوهات.

ومع ذلك لا يمكن تجاهل تأرجح هوليوود في موقفها من النساء. وكما تقول لورا مَلفي في مقالتها الرشيمية «المتعة البصرية والسينما الروائية»: «تقف المرأة في الثقافة الأبوية في وضع الآخر بالنسبة للرجل»[١]. وتمضي ملفي لتقول إن الذكر، المدرب على عدم التحديق بنفسه (ما يجعله مفعولاً)، يجعل المرأة هي مفعول التحديق: تحديق الذكر. وفي فيلم **ارقصي أيتها الفتاة، ارقصي** (١٩٤٠)، توضح دوروثي آرزنر Dorothy Arzner – وهي مخرجة في حقل يسيطر عليه الرجال – إيضاحاً رائعاً الطريقة التي تعمل بها النظرة المحدقة في مقطع دار البرامج المنوعة الهزلية باستعمال لقطات مقربة لرجال يرمقون ببلز Bubbles (لوسيل بول Lucille Ball) بنظرات غرامية وهي تتمايل. يدعم هذا المقطع نظرية ملفي أن المتوقع أن يكون الذكر هو الفاعل وليس المتلقي، وهو بالتالي يسند دور التلقي أو الدور السلبي للأنثى (المفعول). وفي مجال صنع الأفلام هذا التحويل يترك الذكر حراً في أن

---

(١) لورا مَلفي، «المتعة البصرية والسينما الروائية» في **نظرية الأفلام ونقدها**.

Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Film Theory and Criticism*, 5th ed., ed. Leo Braudy and Marshall Cohen (New York: Oxford University Press, 1999), 834.

يتحكم بالحدث، ويتيح له أن يكون أكمل من الأنثى المعرّضة للتحديق. والشاشة تحل عندئذ محل المرآة، وتماماً كما يُدْرَك «الأنا» المثالي في لحظة إدراك أمام المرآة، يُدْرَك المثل الأعلى المؤنث على المرآة – الشاشة. لكنه مثل أعلى أبدعه الرجل، الذي نظر في المرآة ولم ير نفسه فقط، بل المرأة أيضاً وصورها بشكل يتناسب مع صورته. وبالنسبة للأفلام، صحيح أن الله خلق العالم لكن الرجل هو الذي خلق المرأة.

قلما يخضع الذكر للتحديق. لكن في فيلم **آلة النجوم** تبين جانين باسنغر كيف أن الممثل تايرون باور، الذي تصفه بأنه ليس وسيماً فقط بل هو «جميل»، خضع لعملية التحديق، «في إضاءة أثيرية وبتصوير حساس، كان باور الرمز الجنسي المذكر الأقصى في زمانه... وله حشود من المعجبين المفتونين، ذكوراً وإناثاً»(١).

في العقد الرابع وأوائل الخامس من القرن العشرين، كان باور يُصَوَّر إلى حد كبير مثلما تصوّر النساء. وحين تكون المرأة موضع تحديق الرجل، فهي تلقى العناية الكاملة: ترتدي ملابس رائعة ويسرّح شعرها تسريحة خالية من أي نقص أو عيب. ويُغمَر وجهها بإنارة تزيل جميع النواقص. وتحوّل اللقطة المقربة وجهها إلى لوحة. المرأة كنجمة سينمائية هي «الآخر» كمثل أعلى، والمثل الأعلى يجب أن يعطى صفات مثالية. ولكن الآخر هو أيضاً «ليس أنا»، وفي عالم محوره الرجل ما هو «ليس أنا» هو ليس ذكراً. وبما أن المرأة ليست ذكراً ففي كثير من الأحيان يخصص لها وضع ثانوي في الإطار. في أفلام الغرب الأمريكي، هي في حالات متكررة خلف البطل، تقوم بخدمته أو تقف في الخلفية ويبدو عليها الرعب بينما يتولى هو منازلة الشرير. وحين يركب البطل جواده ويبتعد في النهاية، تصبح هي جزءاً من المشهد الطبيعي في اللقطة البعيدة جداً التي تختتم الفيلم.

---

(١) جانين باسنغر، **آلة النجوم**.

Jeanine Basinger, *The Star Machine* (New York: Knopf, 2007), 143.

ونظرية مَلفي، مثل أية نظرية أخرى، صعبة البرهان. فسيقول الرجال إنهم معنيون بصورتهم مثل النساء، ويضيفون أنهم يعبّرون عن ذلك بطريقة مختلفة: يحلقون ذقونهم ويسرحون شعورهم ويشدون العقدة في ربطات أعناقهم. لكن ملفي لا تتحدث عن الهندام الجيد، بل عن المرحلة المعروفة باسم «لحظة المرآة» وانعكاسها في الفيلم. في الفيلم الهوليوودي النموذجي، الذكر هو بصورة عامة من يتحكم بالحكاية. في فيلم **الدوامة**، تخضع الحكبة لتحكّم سكوتي، ونحن نرى ما يراه، وحين يحوِّل جودي إلى مادلين نرى ما يريد أن يراه. وكأنه لا توجد وجهة نظر لجودي – أو في الواقع وجهة نظر لمادلين الحقيقية، أو إن وجدت، فهي لاتستحق الأخذ بعين الاعتبار. بل إن مادلين الحقيقية ليست حتى من الشخصيات، والمرة الوحيدة التي نلمحها فيها – وهي ليست سوى لمحة سريعة، تأتي حين يلقي إلستر جثتها من برج الأجراس.

بما أن هوليوود كانت تقليدياً مملكة أبوية، لا تصل فيها سوى قلة من النساء إلى مراكز في الإدارة التنفيذية، فإن أنصار حقوق المرأة يتساءلون ما إذا كان تصوير النساء سيختلف في أفلام المرأة لو أن الإخراج – وفي الحالة المثالية كتابة السيناريو – تولته أنثى. كان من بين المخرجين بعض المخرجين الذكور (من أمثال جورج كيوكر ووليام غولدنغ وإرفينغ رابر Irving Rapper) عرفوا بأنهم «مخرجو المرأة» بسبب قدرتهم على صنع أفلام تستطيع المشاهدات أن يتماهين معها. وقد يكون فيلم كيوكر **كاميل** وفيلم غولدنغ **النصر المظلم** وفيلم رابر **الآن أيها المسافر** أعمالاً كلاسيكية، لكنها ترسّخ صورة المرأة التي تعاني، مخلوقة لها خصال القديسين عليها أن تتحمل العنف وتضع سعادة حبيبها قبل سعادتها. وإذا تطلب السيناريو منها أن تموت، فإنها تموت ميتة نبيلة.

أفضل ما يمكن للمرء فعله في مقارنة الذكور والإناث من المخرجين هو النظر إلى نسختين سينمائيتين من المصدر نفسه، إحداهما من إخراج امرأة والأخرى من إخراج رجل. فقد صوِّرت مسرحية جورج كيلي George Kelly **زوجة كريغ** الحائزة على جائزة بوليتزر مرتين، في عام ١٩٣٦ وعام ١٩٥٠.





[الصورة العليا] : جون بولز John Boles وروزالند رسل في دور كريغ وزوجته في النسخة الأولى من مسرحية جورج كيلي **زوجة كريغ** (١٩٣٦) من إخراج دوروثي آرزنر.

[الصورة السفلى]: كريغ وزوجته مرة أخرى: وندل كوري Wendell Corey وجون كروفورد، وهي في تسريحة شعر متزمته وترتدي أساور كالأصفاد في النسخة الثانية **هارييت كريغ** (١٩٥٠) من إخراج فنسنت شرمان.

والشخصية التي تحمل المسرحية اسمها هي هارييت كريغ، التي لديها هوس في جعل بيتها واجهة نظيفة لا عيب فيها، لكن لا حياة فيها أيضاً، وذلك ينفّر كل من حولها، بمن فيهم زوجها، والتر، الذي يتركها في النهاية. وقد لقيت المسرحية شعبية هائلة بين النساء اللواتي تعاطفن مع هارييت، التي بدأت حاجتها إلى الأمن والاطمئنان حين هجر والدها عائلته، وهذا يترك لأم هارييت تسديد رهن البيت وإعالة ابنتيها.

بقي عنوان المسرحية عنواناً للفيلم الأول: **زوجة كريغ (١٩٣٦)** الذي أخرجته دوروثي آرزنر، التي كانت معروفة في صناعة السينما بأنها «مخرجة أفلام نسائية» لأن فكرة وجود امرأة خلف آلة التصوير لم تكن مألوفة، رغم وجود عدة مخرجات قبلها. كما أن كتابة السيناريو كانت من قبل امرأة، هي ماري مكول الابنة .Mary McCall Jr. كانت النتيجة هي صورة متعاطفة لامرأة مصممة على تفادي مصير أمها إلى حد يعرضّها للمصير نفسه، والفرق هو أن هارييت تُركت في بيت ليس عليه رهن. وقد بَنَت مكول السيناريو بشكل يجعل الشخصيات الأخرى تترك المنزل كل اثنين معاً، إلى أن تبقى هارييت وحيدة تماماً. وأدت روزالند رسل دور هارييت بشكل جعل المشاهد يشفق عليها بدلاً من أن يزدريها، خاصة في النهاية، حين تعلم بعد أن هجرها الجميع بوفاة أختها.

وعلى الرغم من أن النسخة الثانية، وهي فيلم **هارييت كريغ** تصرفت إلى درجة كبيرة بمسرحية كيلي، لكن الموضوع الأساسي – وهو امرأة تعطي قيمة لمنزلها أكبر مما تعطيه لزوجها – بقي على حاله. في هذه النسخة كان المخرج من الذكور: فنسنت شيرمان Vincent Sherman، المتخصص في الميلودراما، وكانت نجمة الفيلم جون كروفورد، التي أبدعت في أدوار المرأة الصلبة في آرائها، وكتبت السيناريو آن فروليك Ann Froelich وجيمس غَن James Gunn. وكان من الصعب تصور أن تبدي فروليك تعاطفاً مع هارييت، وهي المعروفة جيداً بتعاطفها مع الاشتراكية، إذ أن هارييت أسوأ جوانب الرأسمالية. وحتى لو أراد الكاتبان إعطاء صبغة إنسانية لهارييت، كان عليهما مواجهة شخصية كروفورد، المرأة الصلبة كالفولاذ التي شقت بكفاحها طريقها إلى القمة، وهي تنوي أن تبقى فوقها. وهارييت كما صورتها كروفورد تتدخل بخطط ابنة عمها الزوجية، وتكاد تنجح في إقناع رب عمل والتر أن زوجها أعجز من أن يتحمل مسؤولية إرساله إلى اليابان (حيث لا تستطيع مرافقته)، وترفض ببرود عرض الصداقة الذي تعرضه جارتها في السكن حتى بعد أن يتركها الجميع. وتحصل هارييت على ما تستحقه:



الأب والابن والدراجة ذات الدور الحاسم
في فيلم فيتوريو دي سيكا **سارق الدراجة** (١٩٤٧).

منزل فارغ. وبوجود سيناريو يجعل من الصعب مشاركة هارييت في مشاعرها، ووجود نجمة مثل كروفورد تجعل تلك المشاركة مستحيلة، لم يكن من الممكن لأي مخرج، ذكر أم أنثى، أن يكسب المتفرجين إلى صف هارييت. وحتى لو أمكن إقناع آرزنر – التي تركت السينما عام ١٩٤٣ – بأن تخرج **هارييت كريغ**، لما أمكنها بأي حال أن تنجز ما أنجزته في **زوجة كريغ**، حيث تمتعت بميزة سيناريو مكول وتمثيل رسل الحاذق.

ولا يمكن للمرء أن يستنتج أكثر من أن السيناريو والمادة والممثلين وبصورة خاصة رؤية المخرج للمادة تحدد جميعها كيفية تصوير الجنسين على الشاشة.

النقد العقائدي

هذا النوع من النقد ليس بسيطاً، إذ أنه يفسر الفيلم على أنه انعكاس لعقيدة صانعه. إذا كنت تعرف أن المخرج الإيطالي غيلو بونتكورفو Gillo Pontecorvo

شيوعي ملتزم، فربما تريد أن تتناول فيلمه **الطريق الأزرق العريض** (١٩٥٧)، على أساس نظرته إلى الرأسمالية كقوة تحرم الإنسان من إنسانيته. وفي حين أن تطرف بونتكورفو واضح جداً في الفيلم، فهو ليس سوى أحد جوانب فنه. والشيء نفسه صحيح عن ماركسية سيزار زافاتيني Cesare Zavattini، الذي كتب القصة الأصلية التي أصبحت أساس فيلم فيتوريو دي سيكا **سارق الدراجة**، وهو فيلم صوّر التأثير المدمّر لسرقة دراجة على زوج وأب. ونحن نستطيع أن نفهم بوضوح أزمة الأب، باعتبار أن عمله يعتمد على الدراجة. لكن يُتوقع منا أيضاً أن نفهم اللص، الذي وصل إلى ضائقة شديدة إلى حد أنه سرق من شخص لا يفضل عنه في وضعه إلا قليلاً.

المنتج الهوليوودي ليس بهذا التطرف، ومع ذلك من الصحيح أن أفلاماً كثيرة من أفلام هوليوود لها نص تحتي سياسي بل وفلسفة سياسية أيضاً. ومن الواضح أن الأفلام التي تمجّد بناة الإمبراطوريات (**بيتسبرغ**، ١٩٤٢؛ **حب أمريكي**، ١٩٤٤)، والأمريكيين الذين يصنعون أنفسهم بأنفسهم (**شرقي عدن**؛ **لوسي غالانت** *Lucy Gallant*، ١٩٥٥؛ **العملاق**)، والأفراد الجلفين (**رأس النافورة**، ١٩٤٩) مؤيدة للرأسمالية. وفيلم ليو مكاري Leo McCary **ابني جون** (١٩٥٢) مناهض للشيوعية على نحو مكشوف، ويعكس كراهية المخرج للشيوعية باعتبارها قوة غادرة تغري المفكرين الأمريكيين من أمثال شخصية العنوان.

هناك صعوبة أكبر في تصنيف بعض الأفلام الأخرى. فمن المؤكد أن فيلم بيلي وايلدر **الشقة** ليس مناهضاً للرأسمالية، مع أنه يتناول الطريقة التي يستغل بها كبار المسؤولين التنفيذيين من هم تحت سلطتهم.

وفيلم جوزيف مانكيويتز **لا مخرج** (١٩٥٠) – أحد أول الأفلام التي تعالج صراحة التمييز العرقي في أمريكا – هو عمل مخرج ليبرالي لكنه ليس يسارياً. وفيلم سبيلبرغ **قائمة شندلر** مناهض للفاشية لكنه ليس يسارياً. وملحمة وارن بيتي **الحمر**، التي يستغرق عرضها ثلاث ساعات والتي تدور حول الشيوعي الأمريكي جون ريد John Reed وتشكل الثورة الروسية خلفية لأحداثها، تعطي صورة متعاطفة مع الراديكالية الأمريكية، لكن نظرتها لمنهج

الشيوعية الروسي قاتمة. ومع أنك لا تستطيع تجاهل الموقف العقائدي في فيلم ما، من الخطأ أن تبني مناقشتك له بأكملها على هذا الموقف. وإذا وجدت نفسك تمضي وقتاً أطول في تناول العقيدة من تناولك للبنية، فإما أن يكون الفيلم عملاً سياسياً – وإذا كان كذلك فهو مجرد دعاية – أو أن الموقف العقائدي لصانع الفيلم استأثر باهتمامك إلى حد جعلك تتجاهل شكله الروائي.

تحليل الفيلم على أساس سياسته أو سياسة صانعه لا يعدو أن يكون أحد أنواع النقد العقائدي. وفي الطبعة نفسها من كتاب **نظرية الأفلام ونقدها** التي ظهرت فيها مقالة لورا ملفي، توجد مقالة «العقيدة والجنس الفيلمي والمبدع» لروبن وود Robin Wood. وتبين هذه المقالة مدى التعقيد الذي يمكن أن يبلغه هذا النوع من النقد. ففيلم كابرا **إنها حياة رائعة** وفيلم هتشكوك **ظل من الشك** هما اثنان من الأفلام التي تحوز على أكبر قدر من الاحترام في السينما الأمريكية. وسطحياً يبدو أنه يمكن أن يكونا أي شيء غير الفيلم العقائدي. فيبدو أن فيلم **إنها حياة رائعة** يدور حول بلدة أمريكية تمثل النموذج الأصلي، وهي بدفورد فولز Bedford Falls. ومع ذلك، فهناك ثلاثة أحياء يصوّرها الفيلم: بيلي بارك Bailey Park المسمى باسم مؤسس شركة البناء والقروض، الذي يحصل فيه المحتاجون على المساعدة، لأن عائلة بيلي تؤمن بمساعدة الناس بعضهم بعضاً؛ وعلى مقربة منه يقع حي بوترسفيل Pottersville، موطن بوتر الشبيه بالغول الذي يريد أن يخضع بدفورد فولز بأكملها لسيطرته، وهو ما كان يمكن له أن يحققه لولا وجود شركة للبناء والقروض؛ والحي الثالث هو بدفورد فولز كما كان يمكن لها أن تكون لو أن بوتر حقق ما يريد، وهذا ما يتعلمه جورج بيلي (جيمس ستيوارت) حين يحاول الانتحار وينقذه ملاك (هنري ترافرز Henry Travers)، الذي يطلعه عن الحال الذي ستكون البلدة عليه لو أنه (أي جورج) لم يولد. كانت بدفورد فولز ستتخذ مظهر مسرح أحداث فيلم أسود، حيث الإضاءة القاسية ستفضح الجانب الشرير من كل شخص، وهو كل ما يبقى في غياب البر والمحبة. هذه هي بدفورد فولز التي كان بوتر سيخلقها، والتي ستكون شاهداً على انعدام إنسانيته. إن فيلم **إنها حياة رائعة** ليس بطاقة حب (فالنتاين) موجهة إلى أمريكا، بالرغم من تكرار عرضه في التلفزيون في فترة عيد الميلاد. بل هو يقترح أن هناك أمريكا يجب أن نصبو إليها، والتي

تمثل بدفور فولز مصغراً لها، مقابل أمريكا التي ستكون النتيجة لو أن أمثال بوترز في البلاد أعادوا تشكيلها في صورتهم.

يذكّرنا وود أيضاً بوجود ثلاثة عوالم متميزة أحدها عن الآخر في فيلم **ظل من الشك**، مع أن الفيلم هو دراسة في الازدواجية (البدائل) التي هي من مواضيع هتشكوك المفضلة. البديلان الرئيسيان (وهما دائما الحضور في الفيلم) هما خال وابنة أخته، يشتركان في الاسم نفسه: تشارلي. الخال تشارلي (جوزيف كوتن) هو سفاح يرتكب سلسلة من جرائم القتل ويتصيد الأرامل الثريات، وتشارلي الصغيرة (تيريزا رايت) هي التي تكتشف ماضيه الإجرامي. في بداية الفيلم، يكون الخال تشارلي مختبئاً في نُزُل وضيع في حي من أحياء فيلادلفيا الفقيرة. ولئلا يكون موضعاً للشك، يقوم بزيارة لأخته التي لا تشك في أمره والقاطنة في سانتا روزا بولاية كاليفورنيا. تبدو سانتا روزا، مثل بدفورد فولز، بلدة ريفية رعوية، لكنها مثل الخال تشارلي، لها جانبها المظلم أيضاً، الذي يظهر في مقطع تيل تو (حتى الثانية) Til Two. فحين يدرك الخال تشارلي أن ابنة أخيه قد اكتشفت هويته وأنه «قاتل الأرامل المرحات»، يغويها بالذهاب معه إلى حانة تيل تو، التي تأتي بصورة مباشرة من الفيلم الأسود، خافتة الإضاءة ومغرية على نحو رخيص. تتهادى نادلة إلى المشهد، وهي إحدى زميلات تشارلي الصغيرة في المدرسة سابقاً، وتشعر النادلة بصدمة لرؤيتها في هذه الحانة. هل يريد هتشكوك أن يوحي أن تيل تو كان سيصبح الشيء الطبيعي في سانتا روزا لو بقي الخال تشارلي في الصورة، يصيب المجتمع بعدوى نزعته العدمية؟ هل يمثّل الخال تشارلي، الذي يعتقد أن «الحياة جحيم» النازيين الذين كانوا يحوّلون العالم إلى جحيم في عام ١٩٤٣، الذي شهد توزيع فيلم **ظل من الشك**، والذين لو انتصروا لقلّصوا العالم إلى كابوس من الأفلام السوداء؟ مع أن هتشكوك لم يكن صانع أفلام سياسياً، فقد كان يؤمن دائماً ان لا شيء هو في حقيقته كما يبدو في الظاهر، بما في ذلك الأشخاص والدول. وأمريكا هي أشياء كثيرة، هي شبيهة بمنزل هنري جيكل في رواية ستيفنسون **الدكتور جيكل والسيد هايد**، الذي له باب خلفي يؤدي إلى عالم مختلف تماماً.

من السهل تناول الفيلم من خلال موقف صانعه السياسي. والأكثر صعوبة هو العثور على التوتر العقائدي الذي يوجّه الفيلم وحلّه ومنحه تركيباً معقداً يتحدى التسميات السياسية.

نظرية التلقي

كيف «يتلقى» المشاهدون الفيلم بمعنى الاستجابة له؟ هذا هو السؤال الذي حاول الإجابة عليه ممارسو نظرية التلقي، من أمثال جانيت ستيغر Janet Staiger وتيموثي كوريغان Timothy Corrigan ومريام هانسن Miriam Hansen. وحسب ما جاء في كتاب جانيت ستيغر **المشاهدون الضالّون: ممارسة تلقي الفيلم**، التلقي مسألة معقدة، باعتبار أن طريقة استجابة شخص ما لأحد الأفلام أو تفسيره له تعتمد على عدد من العناصر، منها:

١- **نوع الفيلم**: أساسه الحركة، أساسه الحبكة، منتج من منتجات هوليوود، فيلم عالمي مع ترجمة كتابية، حكاية ذات بداية ووسط ونهاية ولها خاتمة، حكاية ذات نهاية سائبة تترك لدى المُشاهد أسئلة حول ما تؤول إليه الحبكة أو حول مصير الشخصيات.

٢- **طريقة العرض**: دار سينما، فصل دراسي، شريط، قرص فيديو رقمي، محطة تلفزيونية تابعة لإحدى الشبكات، محطة تلفزيونية بالاشتراك.

٣- **طبيعة المُشاهد**: ذو معرفة ومتعاون، لا ينتقد ولا يهتم، منتبه وهادئ، مشاكس وثرثار.

٤- **تركيبة جمهور المشاهدين**: متجانسون عرقياً / من أعراق مختلفة – على سبيل المثال جمهور أغلبه من السود مع قلة من البيض يحضر فيلماً عن حياة الأمريكيين الأفارقة؛ جمهور أغلبه من البيض مع قلة من السود يحضر فيلماً لا يظهر فيه أي شخص من الأمريكيين الأفارقة على الإطلاق؛ باختصار أن يكون المرء عضواً في أقلية من بين مشاهدي فيلم موجّه إلى الأكثرية، أو العكس.

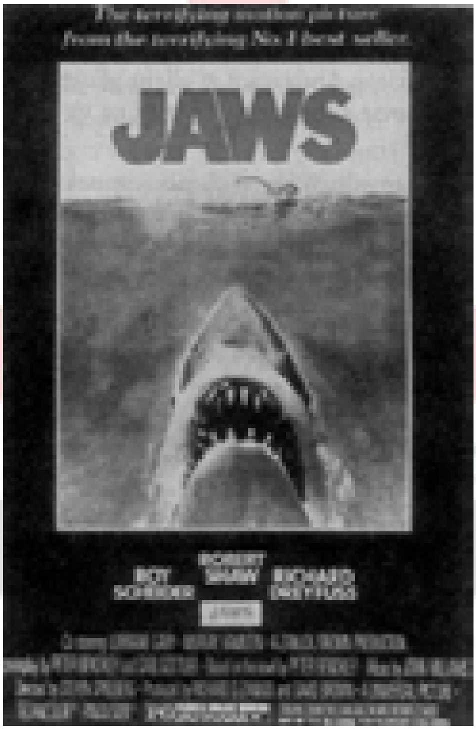
٥- **مستوى التماهي**: المدى الذي لا يستطيع المشاهدون ضمنه التمييز بين المشاهدين وعلاقتهم بعضهم مع بعض ومع الحبكة فحسب، ولكن أيضاً مدى استطاعتهم أن يروا أنفسهم وأشخاصاً آخرين في الشخصيات.

٦- **المنظور العقائدي**: أحد أنصار حقوق المرأة في فيلم توجهه ذكوري وفيه تقليل من شأن النساء أو معاملتهن كأنهن لا يصلحن إلا للجنس؛ اشتراكي يشاهد فيلماً يمجّد الرأسمالية أو رأسمالي في فيلم يتعاطف مع القضايا اليسارية؛ جمهور متجانس سياسياً في فيلم ينسجم انسجاماً كاملاً مع معتقداتهم.

٧- **الاعتبارات الجمالية**: جماهير من المشاهدين الذين لديهم إحساس بترتيب المشهد ويقدرون الاستخدام الفني للإضاءة والألوان وقادرون على رؤية كيف تعمل هذه العناصر في الفيلم، حتى لو كانت الحكاية ضبابية ومشوّشة؛ جماهير من المشاهدين المطّلعين على أعمال مخرج معين ويشاهدون آثاراً أسلوبية أو تكراراً في المواضيع في أحدث أفلامه؛ مرتادو السينما الذين يعتبرون الأسلوب الفني للفيلم أكثر أهمية من الحبكة.

٨- **استراتيجيات التسويق**: الإعلانات في الصحف والدعايات الإذاعية والتلفزيونية والمشاهد المأخوذة من الفيلم التي يمكن أن تؤثّر على استجابة المشاهدين استجابة إيجابية إذا وجد ترابط بين الاستراتيجية ونوع الفيلم الذي شُجِّع الجمهور على توقعه، أو في الحالة السلبية، إذا كانت العلاقة غائبة ويشعر الجمهور أنه تعرّض للغش. وعلى الرغم من أن **الفكان** كان مثالاً ممتازاً على صنع الأفلام التجارية، فقد استفاد من إعلان مثير لا يحتوي إلا على نص شديد الإيجاز: عبارة «الفيلم المرعب من الرواية رقم ١ على قائمة الأكثر مبيعاً» سبقت العنوان **الفكان**، الذي تلته جملة: «كانت هي الأولى». بعدها تأتي الصورة: «هي» سباحة، قد تكون عارية، تكمن تحتها سمكة قرش ذات أسنان مثلمة، وعيناها الشبيهتان بالخرز مرفوعتان وكأنهما تنظران إلى السباحة. الإعلان يَعِد بالجنس (القليل منه) والرعب (الكثير) ضمن صيغة فيلم تصنيفه PG. وتوحي إيرادات شباك التذاكر أنه لم يخب أمل الكثيرين من

المشاهدين. وإذا كان فيلم **أنا ونفسي وأيرين**، الذي هو أحد مساهمات صيف عام ٢٠٠٠ للملهاة الصادمة حقق أرباحاً أقل من **هناك شيء عن ماري**، قد يكون السبب هو صورة جيم كاري Jim Carey المغفّلة على نحو ذكي في الإعلان، التي وعدت بفيلم آخر من نوع **إيس فنتورا**: **حين تدعوك الطبيعة** (١٩٩٥) أو ربما فيلم مثيل لفيلم **استعراض ترومان** تصنيفه R.



الإعلان الشهير لفيلم ستيفن سبيلبرغ **الفكان** (١٩٧٥)
الذي وعد – ووفى بالوعد – شيئاً من الجنس والكثير من مشاعر الخوف.

مع ازدياد تنوع جمهور السينما، فالاحتمال ضعيف بأن توجد في المستقبل نظرية شاملة حول تلقي الأفلام، بل مزيد من الدراسات، من خلال كلا علم الاجتماع وعلم النفس، حول استجابة المُشاهد. وكما لاحظت جانيت ستيغر بذكاء بالغ، هناك بالإضافة إلى المُشاهد المطّلع والمتعاون «المشاهد الضال»، الذي يقوم بما هو غير متوقع ولا تؤثر فيه التسلسلات الهرمية أو

المعايير التي يضعها الأكاديميون (والذي قد يعتقد فعلاً أن العمل الهزلي كفيلم أفضل من ملهاة غرفة الجلوس. وبدلاً من أن يتماهى المُشاهد الضال مع البطل يقوم بإعادة توزيع، أو ربما إعادة تصوير، الفيلم في مخيلته، جاعلاً من الشرير الشخصية الرئيسية الحقيقية. ومن المحتمل أن مُشاهداً من هذا النوع يخوض تجربة الفيلم على مستوى أعمق بكثير من النخبة المثقفة.

المراجعون

مراجع الأفلام ليس بالضرورة ناقداً سينمائياً، ولا يمكن اعتبار سوى قلة من المراجعين نقاداً إذا كنا نعني أن الناقد هو الشخص الذي يمثل أكثر المداخل حدة في البصيرة. وإذا طبقنا معايير ألكساندر بوب Alexander Pope على المراجعين المعاصرين، لن يكون أكثر من قلة منهم نقاداً أكفاء. فقد توقع بوب من الناقد أن يعرف كل شيء عن العمل الذي يقوم بتقييمه:

أنت الذي تود أن يسير حكمك في المسار الصحيح،
عليك أن تعرف جيداً الشخصية الصحيحة لكل كاتب قديم:
حكايته وموضوعه ونطاقه في كل صفحة،
دينه وبلده والصفة المميزة لعصره، وبدون
هذه الأمور كلها حاضرة في الوقت نفسه أمام عينيك،
يمكن لك إثارة اعتراضات لا قيمة لها، لكنك لن تنقد أبداً.

- **مقالة عن النقد** (١: ١١٨ – ١٢٣)

يكتب مراجعو الأفلام للصحف والمجلات أو يقدّمون مراجعاتهم في التلفزيون والإذاعة. مراجعة الأفلام إذن هي فرع من الصحافة المنشورة والمبثوثة. والأفلام هي شكل من الأخبار، لذلك يجب تغطيتها. السؤال هو: من يقوم بذلك؟ في الحالة المثالية شخص لديه معرفة بالأفلام. ولكن كثيراً ما يحدث أن يكون مراجع الأفلام في صحيفة محلية هو مراسل كُلِّف عشوائياً بالعمود السينمائي. ومن جهة أخرى، يمكن أن يكون لدى صحيفة كبرى عدة

مراجعين يعرفون الأفلام ولديهم رؤية كاملة تنعكس في مراجعاتهم. ويمكنهم ربط الفيلم الذي يقومون بمراجعته مع أفلام أخرى من نوعه، ومع أعمال المخرج أو النجوم السابقة، ومع سيناريوهات الكاتب السابقة. ومراجعاتهم ليست بطاقات حب (فالنتاين) مرصعة بالصيغ التفضيلية، بل يقدمون حكماً مدروساً وموزوناً على الفيلم، بحيث أنهم إذا استعملوا كلمات مثل «أعظم» أو «أحسن»، فنحن نعرف أنهم لا يبالغون.

والنقاد التلفزيونيون فصيلة خاصة، فبدافع أنهم محدّدين أحياناً بدقيقة واحدة من الزمن على الهواء، يضطرون للتذاكي لمنع المُشاهد من تغيير القناة. وهكذا إذا بنى المرء معرفته بالأفلام على النقد السينمائي الذي يتلقاه من التلفزيون، فإنه يقصر النقد على جمل مفردة وعبارات متذاكية. وإذا نظرت إلى إعلانات الأفلام في الصحف، فستجد عبارات مديح ممن يُدْعَون نقاداً في مجلات تهتم بوسائل الترفيه وفي الصحف الأقل مكانة أو على شبكات تلفزيون الاشتراك، التي تؤدي وظيفة الترويج للترفيه الشعبي. لذلك يمكن للنقاد المحترمين أن يقسوا في نقدهم لفيلم ما، لكن سيتمكن الموزعون من العثور على كلمات وعبارات تبدو إيجابية: («بلا عيب»، «مفعم بالطاقة»، «مضحك جداً»، «مبهِر»، «استحسان كامل») للاستعمل في إعلان يملأ صفحة كاملة.

أفضل نقاد الأفلام – مثل ستانلي كوفمان Stanley Kauffman وديفيد دنبي David Denby وأنتوني لين Anthony Lane – يكتبون للمجلات. وهم في الأساس كتاب مقالات يكتبون كتابات تأملية، ولا تنشر مراجعاتهم أبداً في اليوم الذي يبدأ فيه عرض الفيلم. وعلى أي شخص يحتاج إلى إرشاد حول فيلم نهاية الأسبوع أن يعتمد على نقاد الصحف أو التلفزيون. ويمكن أن تظهر مراجعة المجلة بعد عدة أسابيع من افتتاح الفيلم. ويقرأ المرء نقد ديفيد دنبي في مجلة **النيويوركر** ليس ليقرر أي فيلم سيشاهد، بل ليتابع عملاً عقلياً: ناقد يحاول أن يعالج ما خَبِرَه ويأمل أن يشاركه فيه القراء الذين يكون بعضهم قد شاهدوا الفيلم ويريدون مقارنة رد فعلهم برد فعله.

تعود مراجعة الأفلام في أمريكا إلى بداية القرن العشرين، حين كان القراء يتعطشون للمراجعات إلى حد أنهم كانوا يقبلون ملخصات الحبكة والكتابات الساذجة عن عجائب الأشرطة الفيلمية. وبحلول عام ١٩٠٤، كانت صحيفة **فيلادلفيا إنكوايرر** *Philadelphia Inquirer* تراجع الأفلام، وكانت مراجعتها لفيلم **سرقة القطار الكبرى** سطحية («يوجد مقدار كبير من إطلاق الرصاص»)، لكنها كانت بداية على الأقل. وبحلول عام ١٩٠٦ كانت أولى مجلات السينما قد تأسست. وعام ١٩٠٩، نشرت صحيفة **نيويورك تايمز** أول مراجعة سينمائية لها، وكانت تلك المراجعة غير جادة وموضوعها فيلم د. و. غريفيث **بيبا يمرّ**، ومنذ ذلك الحين أصبحت مراجعة الأفلام مادة منتظمة في تلك الصحيفة. وبسبب عدم وجود مواصفات محددة لمراجعة الأفلام، كان بإمكان أي شخص أن يكتب عنها، وكثيراً ما كان ذلك يحدث فعلاً. وقد كتب فرانك وودز Frank Woods، الذي يعمل في مجال الإعلان في صحيفة **مرآة نيويورك الدرامية** *New York Drammatic Mirror*، عموداً سينمائياً في تلك الصحيفة تحت الاسم المستعار «المُشاهد» من ١٩٠٨ إلى ١٩١٢، ثم انطلق ليصبح من كبار كتاب السيناريو.

كان أول كاتب يحقق شهرة على مستوى البلاد لمراجعته للأفلام هو جيمس أغي James Agee، الذي كان يراجع الأفلام بين عامي ١٩٤١ و١٩٤٨ لكلتا مجلتي **تايم** و**الأمة** (**ذَ نيشن** *The Nation*). وبالإضافة إلى كونه ناقداً، كان أغي كاتب رواية وشاعراً وكاتب سيناريوهات، لذلك كانت مراجعاته تتصف بلهجة أدبية لا توجد عادة في الأعمدة السينمائية. أحياناً كان أغي قاسياً، لكنه بصورة عامة كان أميناً ويعتبر نفسه هاوياً يتحدث مع قرائه.

ووفاة أغي في سن الخامسة والأربعين حرمته من تطوير نظرية عن الفيلم تطويراً كاملاً، لكنه أوضح بالخطوط العريضة، وليس بالتفصيل، كيف يجب أن يكون الناقد. ويتضح من مراجعته لفيلم مايكل كرتيز **مهمة إلى موسكو** – الذي صُنِع حين كنت روسيا حليفة لأمريكا – أنه شعر بأهمية الفيلم، ليس كفن بل كدعاية مؤيدة للسوفييت. ومع أن فيلم **مهمة إلى موسكو**

برّر محاكمات ستالين التطهيرية، فإن تبريرات الفيلم لم تؤثر بأغي، الذي كتب بدلاً من ذلك:

> لستُ مؤهلاً للحديث عن المحاكمات. وقد أكون مؤهلاً للحديث عن التزييفات السطحية، ولكنني غير قادر على إبداء رأي منطقي حول المسألة الحاسمة، وهي ما إذا كان تروتسكي والترتسكيون لهم علاقة بألمانيا واليابان بغرض إسقاط الحكومة وتجزئة البلاد أم لا. وأنا لا أصدق ذلك ولا أكذّبه. (١)

يتخيل المرء أن أغي سيكون من نوع النقاد الذين يمكنهم تناول الفيلم وفق شروطه الخاصة، مهما كانت تلك الشروط سياسية. والتهمة التي يوجهها إلى فيلم **مهمة إلى موسكو** بأنه يسعى لإرضاء المشاهدين هي أشد إدانة من خمس فقرات من القدح. لم يكن أغي من نوع النقاد الذين يسعون لإرضاء التحيزات، بل كان شخصاً يؤمن أن القراء يتمتعون بالفطرة الصحيحة ولا يحتاجون إلا للإرشاد المناسب لاستخراجها منهم.

والسؤال عما إذا كان أغي سيتبع المدرسة الإبداعية ليس سهلاً. فقد كان بالتأكيد مدركاً لدور المخرج، كما هو واضح من مراجعته لفيلم برستون سترجيس **حيّوا البطل الفاتح** (١٩٤٤). كانت أم سترجيس من الأحرار ومنحت ابنها حياة ساحرة: مدارس خاصة واطلاع مبكر على الأوبرا والمسرح والباليه. وكان أبوه الذي ربّاه مليونيراً عملياً من شيكاغو. ورأى أغي أن سترجيس رجل ممزق بين حب أمه للفنون وحب أبيه بالتنشئة لكسب النقود. وكان سترجيس يتأرجح دائماً بين الفن والترفيه الشعبي، ويميل نحو الثاني أكثر من ميله للأول. وقد أدرك أغي أنه يقوم بشيء غير عادي حين يستدعي حياة المخرج كخلفية للفيلم، وبذلك يعطي لمحة عن ما كان سيكون عليه لو أنه أصبح ناقداً.

---

(١) جيمس أغي، **كتابات أغي عن مراجعة الأفلام وتعليقات من جيمس أغي.**

James Agee, *Agee on Film Reviews and Comments by James Agee* (New York: Grosset & Dunlap, 1969), 39.

كما أن أغي لم يخف من التعبير عن إعجابه بأفلام الدرجة الثانية. ولا بد أنه كان يعرف أن أفلام المنتج فال لوتون ستصبح أعمالاً كلاسيكية في المستقبل، فقد امتدح **لعنة الأشخاص الهررة** و**الشباب يجمح**، الذي هو أيضاً من إنتاج لوتون، وصنفهما أفضل «الأفلام الروائية» لعام ١٩٤٤. كذلك كتب نقداً إيجابياً لفيلم روبرت سيودماك **السيدة الشبح** (١٩٤٤)، الذي يعتبر الآن نموذجاً للفيلم الأسود.

ومن المراجعين المهمين أيضاً بوسلي كراوثر Bosley Crowther[(١)]. فمن بين جميع المراجعين في الصحف في حقبته كان هو الأثقل وزناً لأنه كان يكتب من ١٩٤٠ إلى ١٩٦٧ لصحيفة **نيويورك تايمز**. وبما أن مراجعات كراوثر كانت في أعلى الصحف مكانة في أمريكا، فإنه لم يضع وقته فيما اعتبره «خردة». وفي حين أن أغي رأى في أفلام فال لوتون أكثر من خوف محسوب، لم ير كراوثر فيها أي شيء. وقد شعر أن **الأشخاص الهررة** «متكلّف ومكشوف»، ومع أنه وجد أن **لعنة الأشخاص الهررة** يتمتع بالحساسية، فهو لم يصل إلى قائمته بأحسن عشرة أفلام.

كان كراوثر يخاطب في كتاباته الشخص الشاذ عن المجموع والمعرف باسم قارئ **نيويورك تايمز**، وهو إنسان مثقف لكنه ليس متحذلقاً، محافظ لكنه لا يحرق الكتب، ليبرالي بدون أن يؤيد كل قضية ويعتبرها محقة، مؤمن بالقيم الإنسانية دون أن يكون مفرط العاطفة دامع العينين. وكان كراوثر نفسه يتمتع بهذه الصفات. وحين أدان فيلق الحشمة الوطني فيلم روبرتو روسيليني **المعجزة** (١٩٤٨) معتبراً إياه إهانة للولادة من العذراء، مدحه كراوثر ووصفه بأنه عمل فني. لكن في العقد السابع من القرن العشرين بدأ نفوذه يذوي. كانت الأفلام تتغير، وكذلك جماهير

---

(١) للاطلاع على مسيرة كراوثر المهنية ارجع إلى فرانك بيفر، **بوسلي كراوثر: ناقد الأفلام الاجتماعي**.

Frank E. Beaver, *Bosley Crowther: Social Critic of the Film* (New York: Arno Press, 1974).

المشاهدين. وأحد آخر المراجعات التي كتبها كراوثر قبل تقاعده كانت عن **بوني وكلايد**. لم ترد في المراجعة إشارة إلى الأحكام العاقلة التي كان قادراً على إطلاقها. وفي إخفاقه في رؤية الفيلم كتعليق على فترة الكساد الكبير، وصمه بأنه رخيص وتافه ويشوهه العنف.

عرَّف دوايت مكدونالد Dwight McDonald، الذي كرَّس أكثر من أربعين عاماً لمراجعة الأفلام، مفهوم **الناقد السينمائي**: يحكم الناقد على جودة الفيلم، ويبرهن على نوعيته ويقارنه بغيره من الأفلام ليعطيه مكانه المناسب ضمن تاريخ الأفلام[١].

من الطبيعي ألا يستطيع جميع النقاد تحقيق معايير مكدونالد. لكن بولين كيل استطاعت ذلك.

جمعت بولين كيل أفضل نقدها في كتاب **بصورة دائمة: ٣٠ عاماً من الأفلام**. ولأنها تتماهى مع مُشاهد الأفلام، أُرغمت في بعض الأحيان على تبني موقف المتساوي مع ذلك المُشاهد، بل والمناهض للمثقفين. وكانت دائماً تتحسّر على طريقة تدريس الفيلم في الجامعات، زاعمة أن المدخل المبالغ في أكاديميته سيقتل الأفلام (التي كانت تفضل تسميتها movies، التي هي اختصار لعبارة الصور المتحركة، لأن الأمريكيين لا يستخدمون أبداً كلمة film بل movie حين يتحدثون عن الذهاب إلى السينما). كانت تحتقر الادّعاء وتدافع عن الأفلام الأمريكية، لكنها لم تكن مغالية في أمريكيتها، بل ببساطة شعرت أن تلك الأفلام تقترب مما يجب على الأفلام أن تفعله أكثر من الأفلام الأوروبية. ومع أنها نظرت بازدراء إلى المدرسة الإبداعية، فقد كان لها مخرجون مفضلون، منهم روبرت أولتمان وسام بكنباه. صحيح أن كيل كانت تكتب لمجلة **النيويوركر**، لكن لا يوجد أي إطناب في أسلوبها، بل توجد حدة ذكاء يمكن أن تفسر علاقتها الطويلة مع تلك المجلة.

---

(١) دوايت مكدونالد، **دوايت مكدونالد يتحدث عن الأفلام**.

Dwight Macdonald, *Dwight Macdonald on Movies* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1969), 471.

كانت كيل دائماً تتخذ وضعية «واحد من الناس»، من خلال مخاطبة القارئ مباشرة بضمير المخاطب (أنت). وكان ديفيد دنبي، الذي أقر دائماً بتأثير كيل، يتحدث إلى القارئ مباشرة. وفي نهاية مراجعته في مجلة **النيويوركر** لفيلم أنتوني منغيلا Anthony Minghella **الجبل البارد** (٢٠٠٣) كتب: «إما أن تُغلِق [الفيلم] أو تمضي معه إلى نهاية الطريق وتخرج وأنت تشعر بأنك مهزوز وفي الوقت نفسه سعيد سعادة جامحة».

وعلى الرغم من ذكاء كيل الشديد، كان من المحتمل أن تخطئ، فلا يوجد ناقد معصوم. وعلينا أن نتذكر أن تولستوي رفض اعتبار شكسبير كاتباً كلاسيكياً، وأن ت. س. إليوت أبدى تعليقاً مبالغاً فيها حين ادعى أن ملحمة فرجيل **الإنياذة** هي العمل الكلاسيكي الحقيقي الوحيد في الأدب الغربي. كذلك كان يمكن لكيل أن تبالغ حين تشعر شعوراً قوياً تجاه أحد الأفلام، ففي إحدى المرات قارنت الليلة التي اختتم فيها فيلم **آخر تانغو في باريس** مهرجان نيويورك السينمائي لعام ١٩٧٢ بليلة افتتاح باليه إيغور سترافنسكي Igor Stravensky **طقس الربيع**، وأطلقت على كل من التاريخين لقب علامة فارقة تاريخية. ولأنها استنكرت المدرسة الإبداعية، فقد جهدت لتكذيب أن أورسون ويلز هو مبدع **المواطن كين** في مقالتها «رفع كين»، التي نشرت أول مرة في **النيويوركر** وبعد ذلك كمقدمة في **كتاب المواطن كين**. وأظهر النقد اللاحق، وعلى نحو خاص ما كتبه روبرت كارينغر Robert Carringer، أن كيل لم تكن محقة تماماً في إعطاء الفضل كله في السيناريو إلى هيرمان مانكيويتز Herman J. Mankiewicz. من المؤكد أن كيل كانت لها نقاطها العمياء، فهي إما أخفقت أو رفضت أن ترى كيف فرض ويلز شخصيته على فيلم **المواطن كين** بالاستفادة من خبرته المسرحية والإذاعية (وخاصة الحوار المتداخل والجسور الموسيقية) لمزج أفضل ما في الوسيلتين في الفيلم.

ويُذْكَر لكيل أن لها على الأقل فلسفتها في الأفلام، فهي في رأيها شكل فني موجّه للشعب. ومشاهدو الأفلام يكرهون الزيف، ويفضلون الأفلام العادية على السينما الفنية، ويريدون إبقاء التنظير في حده الأدنى، ولايتحملون رؤية قيمهم تصبح موضع هزء. وهكذا كان رد فعل كيل سلبياً تجاه فيلم

برتقالة ميكانيكية، لأنه طرح فكرة أن قدرة الإنسان على الشر لاتنضب. ولم يكن يمكن لكيل أن تقبل ذلك وهي التي تؤمن بالناس (أو على الأقل بمرتادي الأفلام). بناء عليه، اتهمت مخرج الفيلم ستانلي كوبريك بأنه «يتملق المجرمين بين المشاهدين»[١].

كتبت بولين كيل في الحقيقة مقالات مراجعة. وطريقتها هي إعادة بناء الفيلم، مدخلة انطباعاتها الخاصة ومقارنات مع أفلام أخرى، وفي حالات متكررة مقارنات مع أشكال أخرى من الفن. ويدعي الذين لا يحبون كيل أنها بإعادة بناء الفيلم تخلق نقيضاً له لا يشبه الأصل إلا قليلاً. وإذا قامت كيل بهذا فعلاً، ولم يكن ذلك كثير الحدوث، فإن القراء اطلعوا على الأقل على صورة شعاعية لأفكارها مكنتهم من أن يخبروا ما كان يدور في ذهنها حين شاهدت الفيلم وفيما بعد حين كانت تكتب عنه. من المحتمل ألا نستطيع رؤية كل فيلم نقرأ عنه. وما يستطيع المراجعون بصفتهم نقاداً أن يفعلوه هو الإيحاء بالكيفية التي يحتمل أن يكون رد فعلنا عليها أثناء الفيلم وأثناء التفكير به. وقد وفرت بولين كيل هذه الخبرة البديلة بصورة أفضل من كثير من زملائها.

النقد العملي: تفسير المواطن كين

إذا كان الأدب القصصي منزلاً له نوافذ كثيرة، كما قال هنري جيمس، فالنقد إذن منزل له أبواب كثيرة، لكل مفتاحه الخاص به. ولا توجد مدرسة من النقد الأدبي تمتلك احتكاراً للتفسير، وكل منها يقدّم طريقته الخاصة في الوصول إلى العمل. يركّز «النقد الجديد» على النص، ويضع النقد التاريخي النص ضمن زمانه، ويضعه النقد المتمحور حول سيرة المؤلف ضمن سياق حياة ذلك المؤلف، أما النقد الماركسي فيضعه ضمن إطار الصراع الطبقي، ويضعه النقد التحليلي النفسي ضمن نشاط اللاوعي، والنقد الأسطوري ضمن الأحلام العامة للجنس البشري.

---

(١) بولين كيل، **التعمق أكثر في الأفلام**.

Pauline Kael, *Deeper into Movies* (Boston: Little Brown, 1974), 378

يتضح أن النقد هو فن تطبيقي من خلال الطرق المتنوعة التي يمكن للمؤرخ السينمائي وتابع المدرسة الإبداعية والناقد الأسطوري والمؤرخ الاجتماعي أن يفسروا بها فيلم **المواطن كين**.

المؤرخ السينمائي

تاريخ فيلم **المواطن كين** مليء بعدد كبير من التفاصيل غير الحقيقية ونصف الحقيقية إلى درجة أن الكشف عن الحقيقة المتعلقة بالفيلم يعادل في تعقيده محاولة الصحفي تومبسون حل أحجية «برعم وردة». من التفاصيل غير الحقيقية الافتراض الرائج أن استوديو آر كيه أو كان في حالة من عدم الاستقرار المالي جعلت رئيسه جورج شيفر George J. Schaffer يتودد إلى أورسون ويلز الذي كان الصبي المعجزة في المسرح والإذاعة لاستقدامه إلى هوليوود على أمل أن يحقق المعجزات للاستوديو. في «تاريخ شركة أفلام آر كيه أو راديو المتحدة: ١٩٢٨ – ١٩٤٢»، بيّن رتشارد جِويل Richard B. Jewell أنه في عام ١٩٤٠، السنة التي وقع فيها الاستوديو العقد مع ويلز، كانت أحواله المالية جيدة[١]. إضافة إلى ذلك، كان للاستوديو تراث بالتعاقد مع شخصيات مسرحية مثل كاثرين هيبورن وجورج غرشوين والمخرج غارسون كانين Garson Kanin، لذلك فتعاقد الاستوديو مع ويلز لم يكن مخالفاً لسياسته، وإن كان إعطاؤه حق النسخة الأخيرة مخالفاً لسياسة هوليوود بشكل عام.

ومع أنه قد لا يعرف المرء أبداً من هو صاحب الفكرة – ويلز أو هيرمان مانكيويتز – في صنع فيلم مستوحى من حياة ملك المال العامل في مجال الصحافة وليام راندولف هيرست William Randolph Hearst، إلا أن الأفلام عن صعود أصحاب مشاريع اقتصادية من كونهم نكرة إلى

---

(١) رتشارد جِويل، «تاريخ شركة أفلام آر كيه أو راديو المتحدة: ١٩٢٨-١٩٤٢».

Richard B. Jewell, "A History of RKO Radio Pictures, Incorporated, 1928-1942" (Ph. D. diss. University of Southern California Press, 1978)

الشهرة لم تكن شيئاً غير مألوف. وبما أن مانكيويتز، الذي كتب المسودتين الأوليين من **المواطن كين** (الذي أطلق عليه في البداية اسم **أمريكي**)، كان يكتب للسينما منذ عام ١٩٢٦، فمن المحتمل جداً أن يكون قد تأثر بالسيناريو الذي كتبه برستون سترجيس لفيلم **القوة والمجد** (١٩٣٣)، الذي تناول قصة أحد أقطاب السكة الحديدية الشبيه بكين. وتوماس غارنر Thomas Garner (سبنسر تريسي) في **القوة والمجد** شخصية محيّرة مثل صاحب زانادو (أي كين). وإضافة إلى ذلك، توجد نقاط التقاء بين الفيلمين: موضوع هوراشيو ألغر(*)، ومقاطع استرجاع الماضي التي تلي موت رجل المال، وانتهاكات التسلسل الزمني، ومشاعر الإعجاب والازدراء المتطرفة التي يثيرها كلا الرجلين.

لكن مانكيويتز لم يكن مسؤولاً مسؤولية تامة عن سيناريو الفيلم الذي أصبح **المواطن كين**. ومقالة بولين كيل «رفع كين»، مخطئة بهذا الصدد(١). ففي محاولة لإعادة تسليط الأضواء على مانكيويتز، الذي طغى ويلز عليه، قللت كيل من مساهمة ويلز إلى درجة التشكيك بأصالتها. وما يجد نقاد آخرون طابع ويلز عليه، تعزوه هي إلى التصوير الذي قام به غرِغ تولاند Gregg Toland. وتدعونا كيل لمقارنة **المواطن كين مع الحب المجنون** (١٩٣٥)، وهو فيلم عن طبيب مجنون من بطولة بيتر لوري ومن تصوير تولاند، ويتميز بجوانب معينة يشترك فيها مع فيلم **المواطن كين**: مشاهد التصوير في أماكن مظلمة ومخيفة، والشبه الجسدي بين لوري الأصلع وويلز الأصلع في المشاهد الختامية من **المواطن كين**، والغرف الكهفية الشكل، بل وحتى الببغاء الأبيض.

(*) Horatio Alger كاتب روائي أمريكي غزير الإنتاج من القرن التاسع عشر، كان يكتب للقراء في سن المراهقة، وتدور الكثير من رواياته عن صبي ينهض من الفقر. (المترجم)

(١) بولين كيل، «رفع كين»، **كتاب المواطن كين**.

Pauline Kael, "Raising Kane," *The Citizen Kane Book* (Boston: Little Brown, 1971), 1 – 84.

وقد نُسِخت مقالة «رفع كين» التي أثارت الجدل منذ نشرها بما بدا أنه العمل الحاسم حول الموضوع، وهو كتاب روبرت كارينغر Robert L. Carringer **صنع المواطن كين**. وبناء عليه نحن نعرف الآن أن «مانكيويتز... كتب المسودتين الأوليين. وكانت مساهماته الرئيسية هي إطار القصة، ومجموعة من الشخصيات، وعدد من المشاهد المفردة، وجزء جيد من الحوار.... وأضاف ويلز تألق الحكاية، ووحدة الذكاء البصرية والمنطوقة، والسيولة في الأسلوب، ولمسات أصلية مذهلة مثل مونتاجات الصحف ومشهد مائدة الفطور»(١). وعلى خلاف كيل التي مجدت مانكيويتز على حساب ويلز، كارينغر على استعداد كامل للاعتراف بأن مانكيويتز أسهم إسهاماً «ذا أهمية جوهرية»، لكن بسبب ما يعرفه عن تكوين الفيلم، فهو لا يستطيع أن يعزو الفضل في السيناريو له وحده.



مثقلة الورق الزجاجية في فيلم **كاتي فويل** (١٩٤٠)
التي يحتمل أنها ألهمت المثقلة في **المواطن كين**.

كما أن كارينغر لا يستطيع القبول باستمرار أسطورة أن غرغ تولاند هو الذي قرر كيفية تصوير **المواطن كين**. فكارينغر يبرهن أن ويلز وتولاند

---

(١) روبرت كارينغر، **صنع المواطن كين**.

Robert L. Carringer, *The Making of Citizen Kane* (Berkeley: University of California Press, 1985), 35.

كانا على اتفاق تام حول كيفية تصوير الفيلم، الذي أراداه ألا يشابه أياً من أفلام هوليوود، بل أن يعرض الأساليب التي أبدع تولاند فيها (زاوية منخفضة، بؤرة عميقة، تصوير عالي التباين، وغير ذلك). والبؤرة العميقة واللقطة الطويلة زمنياً وندرة اللقطات المقربة تخدم غرض ويلز أيضاً. وينبغي ألا ينسى المرء أبداً أن ويلز أتى إلى السينما من المسرح، ولهذا فإن البؤرة العميقة واللقطات الطويلة زمنياً ستجعلانه أقرب ما يمكن له أن يكون إلى تكرار العمل المسرحي. ولأن ممثلي المسرح يبرزون أكثر من ممثلي الأفلام، فإن كثرة اللقطات المقربة ستكشف افتقارهم إلى الخبرة السينمائية. كما يجب ألا ينسى المرء بتاتاً أن الأدوار الرئيسية كانت من نصيب أعضاء في مسرح ويلز المدعو ميركوري Mercury. وأخيراً يجب أن نتذكر أيضاً أنه كان لمسرح ميركوري مسلسل إذاعي أسبوعي اسمه **مسرح ميركوري على الهواء**، كان ويلز هو مضيفه وكان له حضور متكرر فيه. ويتضمن فيلم **المواطن كين** أمثلة من إحدى أدوات المسرحية الإذاعية، وهي التداخل الاستبدالي، الذي تبدأ إحدى الشخصيات فيه جملة في مكان ما وينهيها شخص آخر في مكان آخر.

وعلى الرغم من أن **المواطن كين** لا يُرْبط دائماً باستوديو آر كيه أو، لكنه أحد منتجات الاستوديو. وفي الواقع، أُعطي فيلم أنتجه تلفزيون الاشتراك عن صنع **المواطن كين** عنواناً هو آر **كيه أو ٢٨١** (١٩٩٩)، وكان عنواناً مناسباً، لأن هذا كان رقم الفيلم الإنتاجي. بل إن كارينغر يوضح أن مثقلة الورق الزجاجية، التي لها أهمية قصوى في الحبكة، ليست مختلفة جداً عن مثيلتها التي ظهرت في فيلم أسبق من أفلام آر كيه أو، وهو **كيتي فويل**. في كلا الفيلمين، تحتوي المثقلة على مشهد ثلجي يستحضر ذكريات من زمن الطفولة. وبما أن المثقلتين من صنع إدارة ممتلكات آر كيه أو، فمن المستبعد أن تكون فكرة المثقلة قد خطرت لمانكيويتز أو مانكيويتز / ويلز دون اطلاع مسبق على **كيتي فويل**.

إن معرفة تاريخ إنتاج الفيلم تمكّن المرء من الحديث عن الفيلم وهو يعرف ما يقول. وبدون هذه المعرفة، يغامر بأن يعزو لأفراد الفضل في مساهمات هي في الواقع لغيرهم.



وجوه كين الثلاثة

كين الجمهوري وعلى جانبيه ليلاند ناقده المسرحي (جوزيف كوتن)
وبرنستاين مدير تحريره (إيفريت سلون).

ناقد المدرسة الإبداعية

مثل كثير من الأفلام الأولى، يتضمن فيلم **المواطن كين** المواضيع والمشاغل الرئيسية للمخرج. هنا نجد تأرجح موقف ويلز تجاه الثروة وافتتانه بالفساد، وعالم ويلز مليء بالملوك، وهم رجال أكبر من الحياة: كين، وبانيستر Bannister من فيلم **السيدة القادمة من شنغهاي**، وجورج أركادين George Arkadin من فيلم **السيد أركادين** (١٩٥٥)، ونسخهم الأخرى في أفلام المخرج الشكسبيرية (**ماكبث**، ١٩٤٨، و**عطيل**، ١٩٥٢، و**أجراس في منتصف الليل**، ١٩٦٦).

وتتخذ الثروة أشكالاً مختلفة في أفلام ويلز: كزانادو (منزل كين) في **المواطن كين**، وقصر عائلة أمبرسون في **أفراد عائلة أمبرسون الرائعون**، واليخت في **السيدة القادمة من شنغهاي**، والقلعة في سان تيرسو في **السيد**

أركادين، وبلاط هنري الرابع في **أجراس في منتصف الليل**. وفي المقابل تظهر صور للقذارة: نُزُل ماري كين، والنُزُل الذي يلجأ إليه جورج والعمة فاني Fanny في **أفراد عائلة أمبرسون الرائعون**، والفندق المكسيكي الرخيص القذر في **لمسة من الشر**، وشقة ك في **المحاكمة** (١٩٦٣).

هناك أشياء صنعية معينة مرتبطة بويلز تصف شخصيات الأغنياء والفاسدين والمذنبين: المرايا (**المواطن كين، ماكبث، المحاكمة**)، والممرات (**المواطن كين، السيدة القادمة من شنغهاي، عطيل**،)، والسلالم (**المواطن كين، أفراد عائلة أمبرسون الرائعون**)، والسيارات التي يقودها سائقون (**المواطن كين**)، والطائرات الخاصة (**السيد أركادين**).

ومن مواضيع ويلز الأخرى موضوع يمكن تسميته "حرب العوالم." فالعالم غير العادي ينتهك حرمة العالم العادي، والتصادفي واللاعقلاني يواجهان المستقر والمنتظم. في **المواطن كين**، تتخلى سوزان ألكساندر Susan Alexander (دوروثي كمنغور Dorothy Comingore) عن وجود آمن ولكنه تافه لتدخل عالم كين المتوتر، الذي من الواضح أنها لا تنتمي إليه. وفي أفلام ويلز الأخرى، ينعكس العالمان بطرق مختلفة: السيارة تواجه الحصان والعربة في **أفراد عائلة أمبرسون الرائعون**، وتُدخل النازية الفوضى في بلدة هادئة في ولاية كونتيكت في فيلم **الغريب** (١٩٤٦)، ويتعرض بحار أيرلندي لعالم الأغنياء الكسول ولكنه يمتهن القتل في **السيدة القادمة من شنغهاي**، ويُلقى بزوجين عاديين في عالم كالكوابيس مليء بالمخدرات والعنف في **لمسة من الشر**، ويتعرف الرجل الصغير على البيروقراطية الفاشية في **المحاكمة**. وحتى في السلسلة الشكسبيرية تتصادم العوالم: عالم ماكبث وعالم زوجته، وعالم ماكبث وعالم ماكدَف Macduff (فيلم **ماكبث**)، عالم عطيل وعالم ديدمونه، وعالم عطيل وعالم إيغور (فيلم **عطيل**)، وعالم فولستاف وعالم هنري، وعالم فولستاف وعالم هال (فيلم **أجراس في منتصف الليل**).



كين الديمقراطي يلعب دور رجل الشعب.

تموت الشخصية التي تمثل الملك في أفلام ويلز كما تعيش: بأسلوب راقٍ: ذراعا كين مطويان فوق صدره على نحو مهيب، وتابوت عطيل مرفوع إلى الأعلى، وهنري الرابع يلقى حتفه على عرشه. وحتى الشرير في أفلام ويلز يمضي بأسلوب فخم: من قمة برج (**الغريب**)، وفي متاهة من المرايا (**السيدة القادمة من شنغهاي**)، وبالقفز في الفضاء (**السيد أركادين**).

وبصفة **المواطن كين** فيلم ويلز الأول، فهو يمثل بداية أسلوب ويلز، الذي يستمر في إظهار نفسه بصرياً (لقطات طويلة زمنياً، انقسام إلى نور وظلام، تكرر صور المرايا والثلج) وسمعياً (الحوار المتداخل، التداخل الاستبدالي) في أفلامه اللاحقة. واللقطة التي تستغرق ثلاث دقائق في بداية فيلم **لمسة من الشر** لها أصولها في حركة آلة التصوير إلى أعلى بوابة زانادو في بداية **المواطن كين**، وفي ارتفاع آلة التصوير إلى أعلى اللافتة الإعلانية التي تعلن عن ظهور سوزان ألكساندر كين في إل رانشو El Rancho وانتقالها إلى السماء خلف اللافتة ثم تصويرها من الأعلى إلى الأسفل لسوزان

وهي تجلس إلى طاولة. وصورة كين المتعددة المنعكسة في ألواح مرايا الممر فيها توقع للصور المتعددة لإلسا وبانيستر في ذروة فيلم **السيدة القادمة من شنغهاي**. ويستمر موقف ويلز الملتبس تجاه النور (مصدر المعرفة وعلامة على غيابها؛ رمز البراءة والوهم وأيضاً وهج الواقع) في أفلامه. وسوزان – التي هي دراسة باللون الأبيض بشعرها الأشقر وبشرتها البيضاء المتألقة – هي رمز للبراءة المستغَلَّة. والنور الذي يفيض على وجهها يجعلها أكثر إثارة للشفقة، ويفعل الشيءَ نفسَه النورُ الذي يخبئ وجه إيزابيل Isabel ذات القدر المشؤوم في **أفراد عائلة أمبرسون الرائعون**. وفي الوقت نفسه يسخر النور الذي يضفي مزيداً من القساوة على وجه إلسا بانيستر – القاسية أصلاً (والشقراء) – من رمز البراءة بسبب شدته.

تشترك أفلام ويلز الأخرى مع فيلم **المواطن كين** في البدء بالظلمة أو الظلام النصفي (**السيدة القادمة من شنغهاي، الغريب، ماكبث، لمسة من الشر**). فمن الممكن أن يوحي الظلام بانسحاب يشبه الوجود في الرحم (زانادو الخافت الإضاءة)، وكذلك بكون لا تضيئه الرحمة أو العناية الإلهية (**السيدة القادمة من شنغهاي، لمسة من الشر**).

من أجل الوصول إلى تقدير صادق لفيلم **المواطن كين**، لا بد للمرء أن يعرف أنه، بصفته أول تعبير عن أسلوب ويلز البصري والسمعي، يتنبأ بالمواضيع والأساليب الفنية التي تتكرر في أفلامه اللاحقة.

الناقد الأسطوري

كل شخصية رئيسية في **المواطن كين** هي تجسيد لشخصية أسطورية. كين نفسه شبيه بزوس. فوالدة زوس – الذي لم ينعم بطفولة قط – تنقله برشاقة إلى جزيرة كريت، كي لا يتمكن والده الشرير كرونوس من التهامه كما فعل بأطفاله الآخرين. وقد حُرِم تشارلز فوستر كين من الصبا الطبيعي أيضاً. فحين كان طفلاً، عهدت به أمه إلى ولي أمر لكي يتمتع الطفل بأسلوب حياة لا تستطيع هي توفيره له بتاتاً.

لم يتزوج زوس وكين زواجاً سعيداً. فصحيح أن زواج زوس من هيرا Hera تم على جبل الأولمب، لكنه لم ينعم بالهدوء. ولم يكن زواج كين من الحسناء الأرستقراطية الهادئة إميلي نورتون Emily Norton (روث ورويك Ruth Warwick) مختلفاً. وباعتبار أن إميلي ابنة أخ (أو أخت) لأحد رؤساء الجمهورية، كانت أعلى من زوجها منزلة اجتماعية، وبينت ذلك بتصرفاتها. لذلك صار كين يبحث عن الحب في مكان آخر، ووجده لفترة وجيزة مع سوزان ألكساندر، وهي مغنية طموحة، لكنها بلا موهبة. وبحث زوس أيضاً عن نساء أخريات، لكنه قلما ظهر لهن على حاله، بل كان يتخذ أشكالاً أخرى (ثوراً أو بجعة أو زوجاً بعيداً عن الحرب). كذلك يخبئ كين نفسه بالتخفيف من أهميته حين يصف عمله لسوزان: «أنا أدير صحيفتين. وما الوضع بالنسبة لك؟» وحين يحاول كين أن يجعل من سوزان نجمة أوبرا، فإنه يخرج من دور زوس ويدخل في دور بيغماليون Pygmalion. لكنه يصبح بيغماليون معكوساً، إذ أن النحات بيغماليون وقع في غرام ما أبدعه هو بنفسه والذي تُنْفَخ فيه الحياة نتيجة معجزة. ويقلب كين الأسطورة، ما يجعل كين نقيض بيغماليون، إذ يشكِّل دمية لنفسه من امرأة حية.

وقد استبدل زوس طغيان أبيه بالحكم المتنوّر لآلهة جبل الأولمب. كما أن على كين أن يحارب أباه البديل (أي ولي أمره ثاتشر Thatcher) الذي يجسد أسوأ خصال الطبقة المنعَّمة. وحين يسأل ثاتشر كين عما كان يحب أن يكون، يجيب كين: «كل شيء تكرهه». وفي الواقع، كين يحارب كرونوس باستمرار بشكل أو بآخر: ثاتشر الهَرِم صاحب صحيفة **إنكوايرر**، التي يستولي كين عليها؛ ورئيسه السياسي جيم غِتيس Jim Gettys. وحين لا يكون في صدام مع كرونوس، فهو يقاتل بروميثيوس في شخص ليلاند (جوزيف كوتن)، الذي يراه على حقيقته: «أنت لا تهتم بشيء سوى نفسك».

في نهاية المطاف، أصبح زوس كرونوس آخر: متسلّطاً ومعادياً للبشر وحقوداً وخائفاً من أن تُنزَع السلطة منه وفي الختام منعزلاً. وكين يزداد تدريجياً شبهاً بثاتشر – كرونوس أكثر فأكثر، فعلى الرغم من أنه يريد يفيد الإنسانية، تفسده الثروة إلى حد يمنعه من تحقيق ذلك. في ملحمة **الإلياذة**،

يتكرر لجوء زوس، التعِب من الشجار بين آلهة أولمب، إلى أعلى قمة في جبل أيدا Ida، وكين، الذي تزول أوهامه نتيجة هزيمته السياسية وفشل صداقته وإخفاق سوزان كنجمة أوبرا، يلجأ إلى زاندوا ليكون في عزلة.

لدى النظر إلى فيلم **المواطن كين** كأسطورة تزداد عالميته ظهوراً مما يحدث حين يُدرس الفيلم كعمل تاريخي أو كعمل مخرج مبدع.



كين الإمبراطوري كسيد لقصر زانادو.

المؤرخ الاجتماعي

كما علّق مكيافيلي في كتابه **الأمير**، نصف شؤوننا يحكمه الحظ (fortuna)، والنصف الآخر يحكمه الجهد الشخصي (virtù). كانت صدفة محضة أن ماري كين (أغنس مورهيد Agnes Moorehead)، وهي صاحبة نُزُل، تملّكت «عرق كولورادو» The Colorado Lode. فأحد النزلاء العاجز عن دفع الأجر أعطاها سند ملكية مدخل منجم مهجور تبين فيما بعد أنه ثالث أغنى مناجم الذهب في العالم. وحين يضع الحظ شيئاً في طريقنا، لا بد للجهد الشخصي أن يتولى الأمر من هناك. ولسوء الحظ، لا يتجه جهد ماري كين

الشخصي الوجهة الصحيحة، فكونها زوجة لرجل فاشل، لا تريد لابنها أن يصبح نسخة عن أبيه. لذلك تعهد بالصبي إلى والتر ثاتشر، وهو شخصية بارزة من رجال المال، وبقيامها بذلك، تحرم تشارلز من طفولة طبيعية لكي يستمتع بحياة مناسبة لمليونير.

يمكن للحلم الأمريكي أن يتحول إلى كابوس. يحاول تشارلز فوستر كين في البداية أن يعتق نفسه. وحين يتولى رئاسة صحيفة **النيويورك إنكوايرر**، يبدأ بفضح الاتحادات الاحتكارية وأصحاب الأملاك في الأحياء الفقيرة. ويقول لولي أمره: «هذا واجبي، وسأطلعك على سر، هو أيضاً مصدر سروري، وهو أن أعمل على ألا يتعرض الأشخاص المجدُّون في العمل في هذا المجتمع للسرقة التامة من قبل قطيع من القراصنة المجانين بحب المال!»

كين هو باحث عن الفضائح صاحب مبادئ. كما أنه يرفض أن يدير الصحيفة وكأنها مشروعه التجاري الخاص. بل إنه يكتب إعلان مبادئ، يعد فيه قراءه بجريدة صادقة. لكن أثناء قيامه بكتابته يكون وجهه مغلفاً بالظلام. من الواضح أن كين شخص لا سبيل إلى إصلاحه.

لاخلاص لكين لأنه وريث لإيمان أمه بأن قوة المال الشرائية لاتنضب. وكما اشترت له أمه حياة منعَّمة، فإن كين يشتري لزوجته الثانية مهنة في الأوبرا ودار أوبرا ايضاً، وبذلك يرغمها على لعب دور لا موهبة لديها للعبه، وهو عملياً يفعل بها ما كانت أمه ستفعله لو كانت تملك ثروة كين. كل ما يحتاج كين أن يسمعه هو أن أم سوزان أرادت لابنتها أن تكون مغنية أوبرا، كي يبدأ مسار سوزان الفني على الفور، متجاهلاً حقيقة أنها لن تكون أبداً أكثرمن هاوية. وبما أن سوزان أصبحت شخصية مشهورة، فإن كين يتوقع منها أن تتقبل النقد القاسي. وحين يكون ليلاند ثملاً إلى حد يمنعه من إنهاء مراجعته لأداء سوزان، يتولى كين الموضوع بنفسه ويكتب تقريراً سلبياً من النوع الذي كان يمكن لجديديا(*) Jedidiah أن يكتبه، مراجعة تنتهي

(*) اسم الابن الثاني للنبي سليمان. (المترجم)

بكلمة «ضعيف». وبعد فشل كين في السياسة وفي إدارة الأوبرا حيث زوجته هي عميلته الوحيدة، ينسحب إلى بنائه المقبب البهيج(*) على ساحل خليج فلوريدا.

من هو تشارلز فوستر كين؟ بعد موته تطلق الصحافة عليه لقب «البلوتوقراطي»(**) ويسمه ولي أمره بأنه شيوعي، ويصفه الدهماء في يونيون سكوير (ساحة الاتحاد) بأنه فاشي. إضافة إلى ذلك، هناك نظرة كين لنفسه: «أنا الآن وكنت دائماً وسوف أكون دائماً شيئاً واحداً: مواطناً أمريكياً».

الفكرة الشعبية عن كين بتشوشها وتناقضها ليست مختلفة عن الفكرة الشعبية عن أمريكا: الجمهورية التي نتعهد بالولاء لها، والديمقراطية التي ندعيها لأنفسنا، والإمبراطورية التي يراها الناس فينا. وجوه أمريكا الثلاثة تصبح وجوه كين الثلاثة. هو أولاً رئيس التحرير الجمهوري الذي يفوّض ممثليه بالسلطة، ثم هو القائد الديمقراطي الذي يعد في إعلانه للمبادئ أن يكون مدافعاً عن حقوق الإنسان، وأخيراً هو الإمبريالي (الإمبراطوري)، أصلع ويرتدي ثوباً، عاهل شرقي يعيش في روعة زانادو. ويرغمنا فيلم **المواطن كين** على مشاهدة تحول الدولة من خلال تحول رجل واحد.

وفي حين أن كل تفسير صحيح فيما يمضي إليه، يمكن للمرء أن يكتب بسهولة مقالة تجمعها جميعاً بإيراد تفاصيل عن تاريخ إنتاج الفيلم، مبيناً كيف أن أسلوب **المواطن كين** البصري يتكرر في أفلام كين الأخرى، وبربط النموذج الأصلي لحبكة الفيلم بالأساطير المعروفة، ويذكر تأرجحه حول مجتمع يشجع تفاؤل التحول من الأسمال إلى النفائس ويضع القيم المادية قبل القيم الروحية.

(*) الإشارة هنا هي إلى زانادو، قصر كين، المسمى باسم قصر قبلاي خان في قصيدة كوليردج الشهيرة، حيث يصف الشاعر القصر بأنه بناء مقبب للمتعة والسرور. (المترجم)

(**) البلوتوقراطية plutocracy هي النظام الذي يكون الحكم أو السلطة فيه في أيدي أكثر الناس ثراء. (المترجم)

لا توجد طريقة واحدة فقط لنقد الأفلام. وبعد أن أمضى دوايت مكدونالد حياته في مراجعة الأفلام، تساءل ما إذا كانت المعايير التي كانت تخدمه مازالت صالحة. وبما أن إرشادات مكدونالد هي من بين الأفضل التي يمكن أن يقدمها لنا ناقد معاصر، فمن المجدي تكرارها هنا. وهي تمثل طرقاً في تناول الفيلم، لكنها ليست قوانين صارمة لا يمكن تخطيها. لهذا السبب ستوجد استثناءات، وبعض الإرشادات قد لا تنطبق على فيلم معين، ومكدونالد أول من يقر بذلك. ومع ذلك، من الأسهل التعامل مع الاستثناءات في وجود معايير نموذجية تقاس بها من عدم وجود معايير على الإطلاق. ويلخّص المقتطف التالي من كتاب مكدونالد **دوايت مكدونالد يتحدث عن الأفلام** إرشاداته تلخيصاً جيداً ودقيقاً.

إنني أعرف شيئاً عن السينما بعد أربعين عاماً، وبصفتي ناقداً بالفطرة، فإنني أعرف ما يعجبني وسبب إعجابي به. لكن لا يمكنني شرح ذلك **السبب** إلا على أساس العمل المعين الذي يجري النظر فيه، وفي هذا المجال، أتحدث بغزارة كافية. أما النظرية العامة والنظرة الأشمل والصورة المتكاملة (الغشتالت) فهي تمتنع عليّ دائماً. وهذه الفجوة في درعي النقدي كانت موجودة دائماً، أكانت تسمّى خصلة خاصة أو – إذا كان المرء أقل عطفاً – إخفاقاً شخصياً، فهي بكل تأكيد لم تكن غائبة قط.

لكن الناس، وخاصة طلاب الجامعة المتعطشين للتأكد، يطلبون مني باستمرار القواعد والمبادئ والمعايير التي أستخدمها بالحكم على الأفلام، وهو طلب عادل لا يمكنني أبداً أن أفكر بالإجابة عليه. وقبل سنوات، دفعني حافز قوي، لكنني نسيته الآن، لتسجيل بعض الإرشادات على الورق. وكانت النتيجة، التي لم تنشر حتى الآن لأسباب ستتضح، هي:

١ - هل الشخصيات منسجمة مع نفسها، وبالأحرى هل توجد شخصيات على الإطلاق؟

٢ - هل يعكس الفيلم الحياة بصدق؟

٣ - هل التصوير كليشيه، أم هو متكيف مع الفيلم المعني، وبالتالي فهو أصيل؟

٤ - هل تنسجم الأجزاء معاً، وهل يعني مجموعها شيئاً ما، وهل يتأسس إيقاع معين بحيث يكون للفيلم شكل ومظهر وذروة مما يبني التوتر ثم يفجره؟

٥ - هل يوجد عقل خلف الفيلم، هل هناك شعور بأن ذهناً مفرداً قد فرض رؤيته الخاصة على مادة الفيلم؟

السؤالان الأخيران يضعان الخطوط العريضة لنوع غامض من المعنى، والسؤال الثالث سليم، وإن كان بديهياً. لكنني لا أستطيع تبرير وجود السؤالين الأول والثاني على الإطلاق، فضلاً عن احتلالهما موقع البداية. فكثير من الأفلام التي أعجبت بها «لا تعكس الحياة بصدق» إلا بإجهاد هذا التعبير القابل للتوسع إلى حدود تتخطى الاستعمال الطبيعي: **براعم مكسورة، أطفال الجنة، صفر في السلوك، كاليغاري، عند الموافقة**، فيلم أيزنشتاين **إيفان الرهيب**. وبعضها لا توجد فيها «شخصيات» على الإطلاق، منسجمة أو غير منسجمة: **بوتمكين، مستودع أسلحة، أكتوبر، عدم التحمل، مارينباد، أورفيوس، أولمبيا**(*). وتحتل الأعمال الهزلية لتشابلن وكيتون ولوبيتش والأخوة ماركس وو. ك. فيلدز مكاناً وسطاً. فمن الصحيح أنهم ذوو «شخصيات» منسجمة وأنهم «انعكاس حقيقي للحياة»، لكن الانسجام متطرف دائماً وأحياناً إكراهي ومفرط (فيلدز وغروتشو ماركس وبستر كيتون Buster Keaton)، والحقيقة مجردة. هم باختصار منمقون إلى درجة عالية... ما يجعلهم

(*) من الواضح أن مكدونالد يورد عناوين معظم الأفلام بشكل مختصر. (المترجم)

باستمرار يطفون إلى الأعلى، من أرض صلبة إلى سماء الفن، أمام
عيني المندهشتين والمسرورتين[١].

إذا كانت الفلسفة تبدأ بالتعجب، كما يقول أفلاطون، فالشيء نفسه ينطبق على نقد الأفلام أيضاً، فهو يبدأ بشعور بالدهشة من قدرة الصور على التحرك والرغبة في تفسير كيف يمكن للصور المتحركة أن تكون عملاً فنياً. ومع أنك تعرف أنه لا توجد معجزة تحرك الصور، فلا تفقد أبداً ذلك الشعور الطفولي بالتعجب الذي شعرت به حين رأيت فيلمك الأول. ولاحظ أنه حين يُطلب منك الكتابة عن فيلم، فأنت تشارك في فن قديم، فن النقد، الذي يعود إلى القرن الرابع قبل الحقبة المسيحية.

فكّر بالأجزاء في علاقتها مع الكل. وهذا ما حاول كتاب **تشريح الأفلام** القيام به: الانطلاق من مكوّنات الفيلم الروائي نحو الفيلم الكامل، ثم أخيراً إلى طرق لتفسير الفيلم. وبغض النظر عما إذا كنت ستحترف نقد الأفلام أو ستكون مشاهد أفلام فقط، تذكر أن العمل الفني يتميز بالأمانة والاكتمال. الفيلم هو كل، وحتى حين نتناوله بالتقسيط لا يفقد أمانته، رغم أنه قد تصعب ملاحظة هذه الأمانة إلا إذا أعيد تجميع الأجزاء.

وقد استشهدتُ بألكساندر بوب في مكان سابق من هذا الفصل لأن بوب – الذي لم يكن قد بلغ العشرين حين كتب قصيدته **مقالة عن النقد** – صاغ مبادئ لا تزال صالحة. وكما يمكن لك أن تتوقع، كان لديه أيضاً ما يقوله حول التركيز على الكل، وليس على الأجزاء:

ليست الشفة أو العين هي ما نسميه الجمال،
وإنما القوة المشتركة والنتيجة الكاملة للكل.

- **مقالة عن النقد** (٢: ٤٥ – ٤٦)

بغض النظر عن نوع الناقد الذي ستصبحه وأنواع النقاد الذين تقرؤهم، اربط مدخلك ومدخلهم إلى كل فيلم كعمل فني (كما هو مأمول) كلي.

---

(١) مكدونالد، **دوايت مكدونالد يتحدث عن الأفلام**، ix-x.

الملحق ١

قائمة بالأفلام الواردة في النص ومخرجيها

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
١٢ رجلاً غاضبون	سيدني لومِت	Sidney Lumet	*12 Angry Men (1957)*
٢٠٠٠٠ سنة في سينغ سينغ	مايكل كرتيز	Michael Curtiz	*20,000 Years in Sing Sing* (1932)
٢٠٠١: رحلة فضائية	ستانلي كوبريك	Stanley Kubrick	*2001: A Space Odyssey* (1968)
٤٨ ساعة	وولتر هيل	Walter Hill	*48 Hrs.* (1982)
8 1/2	فدريكو فيليني	Federico Fellini	*8 1/2* (1963)
٨ أميال	كرتيس هانسون	Curtis Hanson	*8 Miles* (2002)
ابتسامات ليلة صيفية	إنغمار برغمان	Ingmar Bergman	*Smiles of a Summer Night* (1955)
أباتشي	روبرت ألدريتش	Robert Aldrich	*Apache* (1954)
أبراهام لينكولن	د. و. غريفيث	D. W. Griffith	*Abraham Lincoln* (1930)
ابن فرانكنستاين	رولاند لي	Rowland V. Lee	*Son of Frankenstein* (1939)
ابنة دراكيولا	لامبرت هيلير	Lambert Hillyer	*Dracula's Daughter* (1936)
ابني جون	ليو مكاري	Leo McCary	*My Son John* (1952)
آبوت وكوستيلو يقابلان فرانكنستاين	تشارلز بارتون	Charles Barton	*Abbot and Costello Meet Frankenstein* (1948)
اتبع الفتيان	إدوارد سذرلاند	Edward Sutherland	*Follow the Boys* (1944)
أتت من الفضاء الخارجي	جاك أرنولد	Jack Arnold	*It came from Outer Space* (1953)
أتت من تحت البحر	روبرت غوردن	Robert Gordon	*It came from Beneath the Sea (1953)*

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Two Rode Together (1961)	John Ford	جون فورد	اثنان ترافقا على جواديهما
Two for the Road (1967)	Stanley Donen	ستانلي دونن	اثنان للطريق
Contact (1979)	Robert Zemeckis	روبرت زميكيس	احتكاك
One Flew over the Cuckoo's Nest (1975)	Miloš Forman	مايلوس فورمان	أحدها طار فوق عش الوقواق
Lady Be Good (1941)	Norman Z. McLeod	نورمان مكلاود	أحسني التصرف أيتها السيدة
Thank Your Lucky Stars (1943)	David Butler	ديفيد بتلر	احمد الله على حظك السعيد
Dumb and Dumber (1994)	Peter Farrelly and Bobby Farrelly	بيتر وبوبي فارلي	أحمق وأكثر حمقاً
The Last of the Mohicans (1992)	Michael Mann	مايكل مان	آخر الموهيكان
The Last Picture Show (1971)	Peter Bogdanovich	بيتر بوغدانوفتش	آخر عرض سينمائي
Last Train from Gun Hill (1956)	John Syurges	جون ستيرجس	آخر قطار من غَن هيل
The Last Tycoon (1976)	Elia Kazan	إليا كازان	آخر ملوك المال
The Others (2001)	Alejandro Amendâbar	ألجاندرو أمندابار	الآخرون
The Perils of Pauline (1947)	George Marshall	جورج مارشال	أخطار بولين
The Brotherhood (1968)	Martin Ritt	مارتن ريت	الأخوّة
Ed Wood (1994)	Tim Burton	تيم برتون	إد وود
Blackboard Jungle (1955)	Richard Brooks	رتشارد بروكس	أدغال قاعة الصف
Edward Scissorhands (1990)	Tim Burton	تيم برتون	إدوارد ذو اليدين المقَصَّين
Badlands (1973)	Terrence Malick	تيرنس مالك	الأراضي الرديئة
Four Weddings and a Funeral (1994)	Mike Newell	مايك نويل	أربع حفلات زفاف وجنازة
The 400 Blows (1959)	François Truffaut	فرانسوا تروفو	الأربعمائة ضربة

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Come Back, Little Sheba (1952)	Daniel Mann	دانيال مان	ارجع يا شيبا الصغير
The Spanish Earth (1937)	Joris Ivens	خوريس أيفنز	الأرض الإسبانية
Dance, Girl, Dance (1940)	Dorothy Arzner	دوروثي آرزنر	ارقصي أيتها الفتاة، ارقصي
Armaan (2003)	Honey Irani	هوني إيراني	أرمان
The Merry Widow (19234)	Ernst Lubitsch	إرنست لوبيتش	الأرملة الطروب
The Merry Widow (1925)	Eric von Stroheim	إريك فون ستروهايم	الأرملة الطروب
Arrowsmith (1931)	John Ford	جون فورد	أروسميث
Modern Times (1936)	Charlie Chaplin	تشارلي تشابلن	الأزمنة الحديثة
Blind Husbands (1918)	Eric von Stroheim	إريك فون ستروهايم	أزواج عميان
Husbands and Wives (1992)	Woody Allen	وودي ألن	أزواج وزوجات
Two Weeks in Another Town (1962)	Vincente Minnelli	فنسنت منيلي	أسبوعان في بلدة أخرى
Paramount on Parade (1930)	Edmund Goulding & Others	إدموند غولدنغ وآخرون	استعراض بارامونت
The Truman Show (1998)	Peter Weir	بيتر وير	استعراض ترومان
Easter Parade (1948)	Charles Walters	تشارلز ولترز	استعراض عيد الفصح
They Were Expendable (1945)	John Ford	جون فورد	الاستغناء عنهم كان ممكناً
Sorry, Wrong Number (1948)	Anatole Litvak	أناتول ليتفاك	آسف، الرقم خطأ
Lions for Lambs (2007)	Robert Redford	روبرت ردفورد	أسود مقابل حملان
Cat People (1942)	Jacque Tourneur	جاك تورنير	الأشخاص الهررة
Good Fellas (1990)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	أشخاص طيبون
Things to Come (1936)	William Cameron Menzies	وليام كاميرن منزيس	الأشياء القادمة

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
إصابات الحرب	بريان دي بالما	Brian De Palma	*Casualties of War* (1989)
الأضاليا السوداء	بريان دي بالما	Brian De Palma	*The Black Dahlia* (2006)
إضراب	سيرجي أيزنشتاين	Sergei Eisenstein	*Strike* (1925)
أطفال الجنة	مارسيل كارنيه	Marcel Carné	*Les Enfants du Paradis (Children of Paradise)* (1945)
الأطلسي	إوالد أندريه دوبان	Ewald André Dupont	*Atlantic* (1925)
أطلقتُ النار على جيسي جيمس	سامويل فولر	Samuel Fuller	*I Shot Jesse James* (1949)
إعادة شحن المصفوفة	لاري وأندرو واتشوسكي	Larry and Andrew Wachowski	*The Matrix Reloaded* (2003)
أعالي سييرا	راول والش	Raoul Walsh	*High Sierra* (1941)
إعتاق شوشانك	فرانك دارابونت	Frank Darabont	*The Shawshank Redemption* (1994)
أعرِّفك بجون دو	فرانك كابرا	Frank Capra	*Meet John Doe* (1941)
الإعصار	جون فورد	John Ford	*The Hurricane* (1937)
أعظم قصة رويت على الإطلاق	جورج ستيفنس	George Stevens	*The Greatest Story Ever Told* (1965)
أعلام آبائنا	كلينت إيستوود	Clint Eastwood	*The Flags of the Fathers* (2006)
الإغراء الأخير للمسيح	مارتن سكورسيز	Martin Scorsese	*The Last Temptation of Christ* (1988)
أغنية الجنوب	ويلارد جاكسون وهارف فوستر	Willard Jackson, Harve Foster	*Song of the South* (1946)
أغنية برناديت	هنري كينغ	Henry King	*The Song of Bernadette* (1943)
أغنية روسيا	غريغوري راتوف	Gregory Ratoff	*Song of Russia* (1943)
إغواء جو تينان	جيري شارتزبرغ	Jerry Schatzberg	*The Seduction of Joe Tynan* (1979)
أفانتي!	بيلي وايلدر	Billy Wilder	*Avanti!* (1972)

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
The Magnificent Ambersons (1942)	Orson Welles	أورسون ويلز	أفراد عائلة أمبرسون الرائعون
Mighty Aphrodite (1995)	Woody Allen	وودي ألن	أفروديايتي الجبارة
Buddy Buddy (1981)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	أفضل الأصحاب
The Best Years of Our Lives (1946)	William Wyler	وليام وايلر	أفضل سنوات حياتنا
Lost Horizon (1937)	Frank Capra	فرانك كابرا	الأفق المفقود
Kill Bill (2003)	Quentin Tarantino	كونِتن تارانتينو	اقتل بيل
Closer (2004)	Mike Nichols	مايك نيكولز	أقرب
Take a Letter, Darling (1942)	Mitchell Leisen	ميتشل ليسِن	اكتبي رسالة ياعزيزتي
October (1927)	Sergei Eisenstein	سيرجي أيزنشتاين	أكتوبر
The Passions of the Christ (2004)	Mel Gibson	مِل غبسون	آلام المسيح
The Time Machine (1960)	George Pal	جورج بال	آلة الزمن
Alvarez Kelly (1966)	Edward Dmytryk	إدوارد دمتريك	ألفاريز كيلي
Colors (1988)	Dennis Hopper	دنيس هوبر	ألوان
Till Clouds Roll By (1946)	Richard Whorf	رتشارد ورف	إلى أن تقترب الغيوم
Alice Doesn't Live Here Anymore (1974)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	آليس لم تعد تسكن هنا
Alice et Martin (1998)	André Téchiné	أندريه تيكينيه	آليس ومارتان
Forever Amber (1937)	Otto Preminger	أوتو برمنجر	أمبر إلى الأبد
Inland Empire (2006)	David Lynch	ديفيد لينش	الإمبراطورية الداخلية
Empire of the Sun (1987)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	إمبراطورية الشمس
Possession (2002)	Neil LaBute	نيل لابوت	امتلاك
Another Woman (1988)	Woody Allen	وودي ألن	امرأة أخرى

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Woman of the Year (1942)	George Stevens	جورج ستيفنس	امرأة العام
Pretty Woman (1999)	Gary Marshall	غاري مارشال	امرأة حلوة
A Woman of Affairs (1928)	Clarence Brown	كلارنس براون	امرأة ذات علاقات
An Unmarried Woman (1978)	Paul Mazursky	بول مازورسكي	امرأة غير متزوجة
Une femme douce (1969)	Robert Bresson	روبير برسون	امرأة لطيفة
A Woman of Distinction (1950)	Edward Buzzell	إدوارد بَزل	امرأة متميزة
An American in Paris (1951)	Vincente Minnelli	فنسنت منيلي	أمريكي في باريس
Amistad (1997)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	أمستاد
Catch Me if You Can (2002)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	أمسك بي إن استطعت
The Student Prince (1954)	Richard Thorpe	رتشارد ثورب	الأمير الطالب
Now Voyager (1942)	Irving Rapper	إرفنغ رابر	الآن أيها المسافر
Anne of the Thousand Days (1969)	Charles Jarrott	تشارلز جاروت	آن ذات الألف يوم
I Am a Fugitive from a Chain Gang (1932)	Mervyn LeRoy	مرفين ليروي	أنا هارب من مجموعة سجناء
Me, Myself & Irene (2000)	Bobby and Peter Farrelly	بيتر وبوبي فارلي	أنا ونفسي وأيرين
You Were Never Lovelier (1942)	William A. Seiter	وليام سيتر	أنت فاتنة أكثر من أي وقت مضى
Revenge of the Creature (1955)	Jack Arnold	جاك أرنولد	انتقام الكائن
Indiana Jones and the Last Crusade (1984)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	إنديانا جونز والحملة الأخيرة
Indiana Jones and the Temple of Doom (1989)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	إنديانا جونز ومعبد الهلاك
Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (2008)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	إنديانا جونز ومملكة الجمجمة البللورية

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Little Miss Sunshine (2006)	Valerie Farris	فاليري فارس	**الآنسة إشراق الصغيرة**
Penny Serenade (1941)	George Stevens	جورج ستيفنس	**أنشودة ببنس واحد**
Look Who's Talking (1989)	Amy Heckerling	إيمي هكرلينغ	**انظر من يتكلم**
Saving Private Ryan (1998)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	**إنقاذ المجنّد ريان**
It's a Wonderful Life (1946)	Frank Capra	فرانك كابرا	**إنها حياة رائعة**
Arise, My Love (1940)	Mitchell Leisen	ميتشل ليسن	**انهضي يا حبيبتي**
They Shoot Horses, Don't They (1969)	Sydney Pollack	سيدني بولاك	**إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك؟**
Fall of the Roman Empire (1964)	Anthony Mann	أنتوني مان	**انهيار الإمبراطورية الرومانية**
I Confess (1953)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	**إني أعترف**
Hello, Dolly (1969)	Gene Kelly	جين كيلي	**أهلاً يا دولي!**
Hard Times (1975)	Walter Hill	وولتر هيل	**أوقات عصيبة**
Hold Back the Dawn (1941)	Mitchell Leisen	ميتشل ليسن	**أوقف قدوم الصبح**
Olympia (1938)	Leni Riefenstahl	لني رايفنستال	**أولمبيا**
Oleanna (1994)	David Mamet	ديفيد ماميت	**أوليانا**
E. T.: The Extra-Terrestrial (1982)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	**إي تي: القادم من خارج الأرض**
Anywhere but Here (1999)	Wayne Wang	وين وانغ	**أي مكان إلا هنا**
Days of Heaven (1978)	Terrence Malick	تيرنس مالك	**أيام الجنة**
Three Days of Condor (1975)	Sydney Pollack	سيدني بولاك	**أيام النسر الثلاثة**
Radio Days (1987)	Woody Allen	وودي ألن	**أيام الراديو**
Rent (2005)	Chris Columbus	كريس كولومبس	**الإيجار**
Irma la Douce (1963)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	**إيرما اللطيفة**

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
إيس فنتورا: حين تدعوك الطبيعة	ستيف أوديكرك	Steve Oedekerk	*Ace Ventura: Where Nature Calls (1995)*
إيسادورا	كارِل ريز	Karel Reisz	*Isadora* (1968)
إيفان الرهيب	سيرجي أيزنشتاين	Sergei Eisenstein	*Ivan the Terrible* (1944)
أيلول	وودي ألن	Woody Allen	*September* (1987)
إيما	دوغ مكغراث	Doug McGarth	*Emma* (1996)
إيه آي: الذكاء الاصطناعي	ستيفن سبيلبرغ	Steven Spielberg	*A. I. Artificial Intelligence* (2001)
بات ومايك	جورج كيوكر	George Cukor	*Pat and Mike (1952)*
باتان	تاي غارنت	Tay Garnett	*Bataan* (1943)
باتون	فرانكلين شافنر	Franklin Schaffner	*Patton* (1970)
الباحثون	جون فورد	John Ford	*The Searcher* (1956)
باري ليندون	ستانلي كوبريك	Stanley Kubrick	*Barry Lyndon (1975)*
بامبي	ديفيد هاند	David Hand	*Bambi* (1942)
البث الكبير	فرانك تَتل	Frank Tuttle	*The Big Broadcast* (1932)
البث الكبير لعام ١٩٣٦	نورمان توروغ	Norman Toraug	*The Big Broadcast of 1936* (1936)
البث الكبير لعام ١٩٣٧	ميتشل ليسِن	Mitchell Leisen	*The Big Broadcast of 1937* (1937)
البث الكبير لعام ١٩٣٨	ميتشل ليسِن	Mitchell Leisen	*The Big Broadcast of 1938* (1938)
البحث عن دبرا وينغر	روزانا آركيت	Rosanna Arquette	*Searching for Debra Winger (2002)*
بحر من العشب	إليا كازان	Elia Kazan	*Sea of Grass* (1947)
البحيرة الهادئة	ستيف ماينر	Steve Miner	*Lake Placid* (1999)
بداية النهاية	برت غوردون	Bert I. Gordon	*Beginning of the End* (1957)
بدم بارد	رتشارد بروكس	Richard Brooks	*In Cool Blood (1967)*
البذرة السيئة	ميرفن ليروي	Mervyn LeRoy	*The Bad Seed (1956)*

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Demon Seed (1977)	Donald Cammell	دونالد كامل	**بذرة الشيطان**
Broken Blossoms (1919)	D. W. Griffith	د. و. غريفيث	**البراعم المكسّرة**
A Clockwork Orange (1971)	Stanley Kubrick	ستانلي كوبريك	**برتقالة آلية**
Against All Odds (1984)	Taylor Hackford	تيلر هاكفورد	**برغم كل العوائق**
The Truman Show (1998)	Peter Weir	بيتر وير	**برنامج ترومان**
Priscilla, Queen of the Desert (1994)	Stephen Elliott	ستيفن إليوت	**بريسيلا، ملكة الصحراء**
Brigadoon (1954)	Vincente Minnelli	فنسنت منيلي	**بريغادون**
The Fortune Cookie (1966)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	**بسكويتة الحظ**
Postcards from the Edge (1990)	Mike Nichols	مايك نيكولز	**بطاقات بريدية من الحافة**
Champion (1949)	Mark Robson	مارك روبسون	**البطل**
Spellbound (2002)	Jeffery Blitz	جيفري بليتز	**بطل التهجئة**
Some Like It Hot (1959)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	**البعض يفضلونه صاخباً**
Far from Heaven (2002)	Todd Haynes	تود هينز	**بعيد عن السماء**
Clueless (1995)	Amy Hickerling	إيمي هكرلينغ	**بلا أدنى فكرة**
Pleasantville (1998)	Gary Ross	غاري روس	**بليزنتفيل**
Ben-Hur (1959)	William Wyler	وليام وايلر	**بن هور**
Beau Geste (1939)	William A. Wellman	وليام ولمان	**بو جيست**
Butch Cassidy and the Sundance Kid (1969)	George Roy Hill	جورج روي هيل	**بوتش كاسيدي وفتى السندانس**
Potemkin (19	Sergei Eisenstein	سيرجي أيزنشتاين	**بوتمكين**
Volver (Return) (2006)	Pedro Almodóvar	بدرو ألمودوفار	**بولبر**
Bonnie and Clyde (1967)	Arthur Penn	آرثر بِن	**بوني وكلايد**
Snow White and the Seven Dwarfs (1937)	Ben Sharpsteen	بِن شاربستين	**بياض الثلج والأقزام السبعة**

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Pippa Passes (1909)	D. W. Griffith	د. و. غريفيث	**بيبا يمرّ**
O. Henry's Full House (1952)	Henry Hathaway, Jean Negulesco, Henry Koster, Howard Hawks, Henry King	هنري هاثاواي وجان نغلسكو وهنري كوستر وهوارد هوكس وهنري كينغ	**بَيْت أ. هنري المليء**
A Doll's House (1973)	Patrick Garland	باتريك غارلاند	**بيت الدمية**
House of Wax (1953)	André de Toth	أندريه ديتوث	**بيت الشمع**
Nation Lampoon's Animal House (1978)	John Landis	جون لانديس	**بيت حيوانات مجلة الهجاء الوطني**
Pittsburgh (1942)	Lewis Seiler	لويس سيلر	**بيتسبرغ**
Pearl Harbor (2001)	Michael Bay	مايكل باي	**بيرل هاربر**
Paisan (1946)	Roberto Rossellini	روبرتو روسليني	**بيزان**
Peggy Sue Got Married (1986)	Francis Ford Coppola	فرانسيس فورد كوبولا	**بيغي سو تزوجت**
Becket (1964)	Peter Glenville	بيتر غلنفيل	**بيكيت**
Bella Lugosi Meets a Brooklyn Gorilla (1952)	William Baudine	ولیام بودين	**بيلا لوغوسي تقابل غوريلا من بروكلين**
While You Were Sleeping (1995)	John Turteltaub	جون ترتلتوب	**بينما كنتَ نائماً**
Pinocchio (1940)	Ben Sharpsteen, Hamilton Luske	بن شاربستين، هاملتون لَسك	**بينوكيو**
Shine (1996)	Scott Hicks	سكوت هيكس	**تألّق**
The Last Tango in Paris (1972)	Bernardo Bertolucci	برنادو برتولوتشي	**التانغو الأخير في باريس**
Experiment Perilous (1944)	Jacque Tourneur	جاك تورنير	**التجربة الخطرة**
Intolerence (1916)	D. W. Griffith	د. و. غريفيث	**التحامل**
Sous les toits de Paris (Under the Roofs of Paris) (1930)	René Clair	رينيه كلير	**تحت سطوح باريس**

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Under Capricorn (1949)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	تحت مدار الجدي
Detour (1946)	Edgar G. Ulmer	إدغار أولمر	تحويلة
Detour (1992)	Wade Williams	ويد وليامز	تحويلة
Remember Pearl Harbor (1942)	Joseph Santley	جوزيف ستانلي	تذكروا بيرل هاربر
Frequency (2000)	Gregory Hobbit	غريغوري هوبيت	التردد
I Married a Monster from Outer Space (1958)	Gene Fowler, Jr.	جين فاولر الابن	تزوجتُ وحشاً من الفضاء الخارجي
Chaplin (1992)	Richard Attenborough	رتشارد أتنبورو	تشابلن
Charlie and the Chocolate Factory (2005)	Tim Burton	تيم برتون	تشارلي ومصنع الشوكولاته
Chinatown (1974)	Roman Polanski	رومان بولانسكي	تشايناتاون (البلدة الصينية)
'night, Mother (1986)	Tom Moore	توم مور	تصبحين على خير يا أمي
Monkey Business (1931)	Norman Z. McLeod	نورمان مكلاود	تصرفات محتالة
Capturing the Friedmans (2002)	Andrew Jarecki	أندرو جرِكي	تصوير عائلة فريدمان
Meet Nero Wolfe (1936)	Herbert Biberman	هربرت بايبرمان	تعرَّف على نيرو وولف
Double Indemnity (1944)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	تعويض مزدوج
Deconstructing Harry (1997)	Woody Allen	وودي ألن	تفكيك هاري
Criss Cross (1949)	Robert Siodmak	روبرت سيودماك	تقاطع
Crossfire (1947)	Edward Dmytryk	إدوارد دمتريك	تقاطع النيران
The Minority Report (2002)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	تقرير الأقلية
Blow-Up (1966)	Michelangelo Antonioni	مايكلأنجلو أنتونيوني	تكبير الصورة
The Caine Mutiny (1954)	Edward Dmytryk	إدوارد دمتريك	تمرد كين
Prelude to War (1942)	Frank Capra	فرانك كابرا	تمهيد للحرب

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
تنشئة الطفل	هوارد هوكس	Howard Hawks	*Bringing Up Baby* (1938)
توتسي	سيدني بولاك	Sidney Pollack	*Tootsie* (1982)
تورا! تورا! تورا!	ريتشارد فليشر، وكينجي فوكاساكو وتوشيو ماسودا	Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, and Toshio Masuda	*Tora! Tora! Tora!* (1970)
توقعات كبيرة	ديفيد لين	David Lean	*Great Expectations* (1946)
ثائر بلا قضية	نيكولاس راي	Nicholas Ray	*Rebel without a Cause* (1955)
الثعالب الصغار	وليام وايلر	William Wyler	*The Little Foxes* (1941)
ثلاث بنات صغار في ملابس زرقاء	هـــ. بروس هامبرستون	H. Bruce Hamberstonr	*Three Little Girls in Blue* (1946)
ثلاث فئران عمياء	ماثيو نيوتون	Matthew Newton	*Three Blind Mice* (2008)
ثلاث كلمات قصيرة	رتشارد ثورب	Richard Thorpe	*Three Little Words* (1950)
ثلاثة عادوا إلى الوطن	جان نغَلسكو	Jean Negulesco	*Three Came Home* (1950)
ثلاثة ملوك	ديفيد رسل	David O. Russell	*Three Kings* (1999)
ثم لم يعد هناك أحد	رينيه كلير	René Clair	*And Then There Were None* (1945)
الثور الهائج	مارتن سكورسيز	Martin Scorsese	*Raging Bull* (1980)
ثورات المصفوفة	لاري وأندرو واتشوسكي	Larry and Andrew Wachowski	*The Matrix Revolutions* (2003)
ثورة	هيو هدسون	Hugh Hudson	*Revolution* (1985)
ثيلما ولويز	ريدلي سكوت	Ridley Scott	*Thelma and Louise* (1991)
الجامح	لاسلو بنيديك	Laslo Benedeck	*The Wild One* (1954)
الجاموس الأمريكي	مايكل كورنِت	Michael Corrente	*American Buffalo* (1996)
الجبل الأحمر	وليام ديترل	William Dieterle	*Red Mountain* (1951)
الجبل البارد	أنتوني منغيلا	Anthony Minghella	*Cold Mountain (2003)*

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
جبل بروكباك	آنغ لي	Ang Lee	*Brokeback Mountain* (2005)
الجحيم العنيف	جون غيلرمن	John Guillermin	*The Towering Inferno* (1974)
جرائم وجنح	وودي ألن	Woody Allen	*Crimes and Dismeneanors (1998)*
جريمة قتل عبر الهاتف	ألفرد هتشكوك	Alfred Hitchcock	*Dial M for Murder* (1954)
جريمة قتل على قطار الشرق السريع	سيدني لومِت	Sidney Lumet	*Murder on the Orient Express (1974)*
جريمة قتل يا حلوتي	إدوارد دمتريك	Edward Dmytryk	*Murder, My Sweet* (1944)
جِزيبِل	وليام وايلر	William Wyler	*Jezebel* (1938)
جزيرة كوني	ولتر لانغ	Walter Lang	*Coney Island (1943)*
الجسد الحي	بدرو ألمودوفار	Pedro Almodóvar	*Live Flesh* (1998)
جسد وروح	روبرت روسن	Robert Rossen	*Body and Soul (1947)*
الجسر على نهر كواي	ديفيد لين	David Lean	*The Bridge on the River Kwai* (1957)
الجشع	إريك فون ستروهايم	Eric von Stroheim	*Greed* (1924)
جميع رجال الرئيس	ألان باكولا	Alan J. Pakula	*All the President's Men* (1976)
جميع رجال الملك	ستيفن زاليان	Steven Zallian	*All the King's Men* (2006)
جميع ما تسمح به السماء	دوغلاس سيرك	Douglas Sirk	*All That Heaven Allows* (1955)
جناح كاليفورنيا	هربرت روس	Herbert Ross	*California Suite* (1978)
الجندي الأزرق	رالف نلسون	Ralph Nelson	Soldier Blue (1970)
جواد	سيدني لومِت	Sidney Lumet	*Equus* (1977)
جورب حريري	روبن ماموليان	Rouben Mamoulian	*Silk Stockings (1957)*
جول وجيم	فرانسوا تروفو	François Truffaut	*Jules and Jim (1961)*
جولة استمتاع في المدينة	جين كيلي وستانلي دونن	Gene Kelly & Stanley Donen	*On the Town* (1949)

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Julia (1977)	Fred Zinnemann	فرِد زينمان	**جوليا**
Juliet of the Spirits (1965)	Federico Fellini	فدريكو فيليني	**جولييت الأشباح**
Juno (2007)	Jason Reitman	جيسون ريتمان	**جونو**
Johnny Guitar (1954)	Nicholas Ray	نيكولاس راي	**جوني غيتار**
Gypsy (1962)	Mervyn LeRoy	مرفين ليروي	**جيبسي**
Gigi (1958)	Vincente Minnelli	فنسنت منيلي	**جيجي**
Geronimo: An American Legend (1993)	Walter Hill	ولتر هيل	**جيرونيمو: أسطورة أمريكية**
Jane Eyre (1944)	Robert Stevenson	روبرت ستيفنسون	**جين إير**
Keeper of the Flame (1943)	George Cukor	جورج كيوكر	**حارس الشعلة**
The Lone Ranger (1956)	Stuart Heisler	ستوارت هيسلر	**حارس الغابة المحب للوحدة**
The Sixth Sense (1999)	M. Night Shaymalan	م. نايت شيمَلان	**الحاسة السادسة**
Edge of Darkness (1943)	Lewis Milestone	لويس مايلستون	**حافة الظلام**
Porky's (1982)	Bob Clark	بوب كلارك	**حانة بوركي**
Mad Love (1935)	Karl Freund	كارل فروند	**الحب المجنون**
An American Romance (1944)	King Vidor	كينغ فيدور	**حب أمريكي**
Love Among the Ruins (1975)	George Cukor	جورج كيوكر	**حب بين الخرائب**
Love Is a Many Splendored Thing (1955)	Henry King	هنري كينغ	**الحب شيء مليء بالروائع**
Love in the Afternoon (1957)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	**حب عند العصر**
The Strange Love of Martha Ivers (1946)	Lewis Milestone	لويس مايلستون	**حب مارثا أيفرز الغريب**
Rope (1948)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	**الحبل**
Rope of Sand (1949)	William Dieterle	وليام ديترل	**حبل من الرمل**
Caged (1950)	John Cromwell	جون كرومويل	**حبيسة**

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
حتى نهاية الزمن	إدوارد دمتريك	Edward Dmytryk	*Till the End of Time* (1946)
الحجاب المطلي	جون كوران	John Curran	*The Painted Veil* (2006)
الحدائقي الدائم	فرناندو مريليس	Fernando Meirelles	*The Constant Gardener* (2005)
حدث ذات ليلة	فرانك كابرا	Frank Capra	*It Happened One Night* (1934)
حديث الوسادة	مايكل غوردون	Michael Gordon	*Pillow Talk* (1960)
الحديقة الجوراسية	ستيفن سبيلبرغ	Steven Spielberg	*Jurasic Park* (1993)
الحذاء الأحمر	مايكل باول	Michael Powell	*The Red Shoes (1948)*
حذر الشهوة	آنغ لي	Ang Lee	*Lust Caution* (2007)
الحراب المثبّتة	ساموبل فولر	Samuel Fuller	*Fixed Bayonets* (1951)
الحرارة البيضاء	راول وولش	Raoul Walsh	*White Heat* (1949)
حرارة الجسم	روبرت روسن	Robert Rossen	*Body Heat* (1981)
الحرارة الكبرى	فريتز لانغ	Fritz Lang	*The Big Heat (1953)*
حراسة فوق نهر الراين	هرمان شوملين	Herman Shumlin	*Watch on the Rhine* (1943)
حرب العوالم	بايرون هاسكنز	Byron Haskins	*War of the Worlds* (1953)
حرب العوالم	ستيفن سبيلبرغ	Steven Spielberg	*War of the Worlds* (2005)
حرب النجوم	جورج لوكاس	George Lucas	*Star Wars* (1977)
الحرية الحلوة	ألان ألدا	Alan Alda	*Sweet Liberty (1986)*
حساء البط	ليو مكاري	Leo McCarey	*Duck Soup* (1933)
حساب الموقع	جون كرومويل	John Cromwell	*Dead Reckoning (1947)*
حسناء أمريكية	سام مندِس	Sam Mendes	*American Beauty* (1999)
الحسناء والوحش	غاري تراوسديل وكيرك وايز	Gary Trousdale, Kirk Wise	*Beauty and the Beast* (1991)
حصن أباتشي	جون فورد	John Ford	*Apache Fort* (1948)

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
The Awful Truth (1937)	Leo McCarey	ليو مكاري	الحقيقة المرة
An Inconvenient Truth (2006)	Al Gore	آل غور	حقيقة غير مريحة
The Seven Year Itch (1955)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	حكة السبع سنوات
Bitter Sweet (1940)	Giuseppe De Santis	غويسيبي دي سانتيس	حلو مرّ
Sweet and Lowdown (1999)	Woody Allen	وودي ألن	حلو ومنحرف
The Night Porter (1974)	Liliana Cavani	ليليانا كافاني	الحمّال الليلي
Reds (1981)	Warren Beatty	وارن بيتي	الحمر
The Little Mermaid (1988)	John Musker, Ron Clements	جون مَسكر ورون كلمنتس	حورية الماء الصغيرة
About Schmidt (2002)	Alexander Payne	ألكساندر بين	حول شميت
La dolce vita (1960)	Federico Fellini	فدريكو فيليني	الحياة الحلوة
Easy Living (1937)	Mitchell Leisen	ميتشيل ليسن	الحياة السهلة
The Private Life of Sherlock Holmes (1970)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	حياة شرلوك هولمز الخاصة
My Life (1993)	Bruce Joel Rubin	بروس جويل روبن	حياتي
When Willie Comes Marching Home (1950)	John Ford	جون فورد	حين يأتي ويلي إلى بيته
Hail the Conquering Hero (1944)	Preston Sturges	برستون سترجيس	حيّوا البطل الفاتح
Superbad (2007)	Greg Mottola	غرِغ موتولا	خارق في السوء
Los Angeles Confidential (1997)	Curtis Hanson	كرتيس هانسون	خاص من لوس أنجلس
Unfaithful 2002	Adrian Lyne	أدريان لاين	خائنة
The Seventh Seal (1957)	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	الختم السابع
The Hustle (1975)	Robert Aldrich	روبرت ألدريتش	الخداع
Cheyenne Autumn (1964)	John Ford	جون فورد	خريف الشايين
The Cabinet of Dr. Caligari (1919)	Robert Wiene	روبرت واين	خزانة الدكتور كاليغاري

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
The Set-Up (1949)	Robert Wise	روبرت وايز	الخطة المدبّرة
Family Plot (1976)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	خطة عائلية
The 39 Steps (1935)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	الخطوات التسع والثلاثون
The Unbearable Lightness of Being (1988)	Phillip Laufman	فيليب كوفمان	خفّة الوجود التي لا تحتمل
Cape Fear (1991)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	خليج الخوف
Cape Fear (1962)	J. Lee Thompson	ج. لي تومبسون	خليج الخوف
Five Easy Pieces (1970)	Bob Rafelson	بوب رافلسون	خمس قطع سهلة
Five (1951)	Arch Oboler	آرتش أوبولر	خمسة
Five Graves to Cairo (1943)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	خمسة قبور إلى القاهرة
The Steel Helmet (1951)	Samuel Fuller	ساموبل فولر	الخوذة الفولاذية
Stage Fright (1950)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	الخوف من خشبة المسرح
Nickelodeon (1976)	Peter Bogdanovich	بيتر بوغدانوفتش	دار السينما
Broadway Danny Rose (1984)	Woody Allen	وودي ألن	داني روز نجم برودواي
Destry Rides Again (1939)	George Marshall	جورج مارشال	دستري ينطلق على جواده مرة أخرى
Invitation to the Dance (1956)	Gene Kelly	جين كيلي	دعوة إلى الرقص
The Shop Around the Corner (1940)	Ernst Lubitsch	إرنست لوبيتش	الدكان الواقع على الزاوية
Dr. Jekyll and Mr. Hide (1932)	Rouben Mamoulian	روبن ماموليان	الدكتور جيكل والسيد هايد
Dr. Zhivago (1965)	David Lean	ديفيد لين	الدكتور زيفاغو
Dr. Cyclops (1940)	Ernest B. Schoedsack	إرنست شودساك	الدكتور سايكلوبس
Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964)	Stanley Kubrick	ستانلي كوبريك	الدكتور سترينجلَف، أو: كيف تعلمت أن أتوقف عن القلق وأحب القنبلة
The Amazing Dr. Clitterhouse (1938)	Anatole Litvak	أناتول ليتفاك	الدكتور كليترهاوس المدهش

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
دليل بيت المروج	روبرت أولتمان	Robert Altman	*A Prairie Home Companion* (2006)
الدوامة	ألفرد هتشكوك	Alfred Hitchcock	*Vertigo* (1958)
دوامة الخيل	هنري كينغ	Henry King	*Carousel* (1956)
ديفيد المقبول	هنري كينغ	Henry King	*Tol'able David (1921)*
الذرة خضراء	إرفنغ رابر	Irving Rapper	*The Corn Is Green* (1945)
الذرة خضراء	جورج كيوكر	George Cukor	*The Corn Is Green* (1979)
ذروة الظهيرة	فرِد زينمان	Fred Zinnemann	*High Noon* (1952)
ذكريات الغبار النجمي	وودي ألن	Woody Allen	*Stardust Memories* (1980)
ذهب مع الريح	فكتور فليمنغ	Victor Fleming	*Gone with the Wind* (1939)
ذو اللحية الزرقاء	إدغار ألمر	Edgar G. Ulmer	*Bluebeard* (1944)
ذو قلب جامح	ديفيد لينش	David Lynch	*Wild at Heart (1990)*
ذو نُدبَة الوجه	هوارد هوكس	Howard Hawks	*Scarface* (1932)
رابسودي باللون الأزرق	إرفنغ رابر	Irving Rapper	*Rhapsody in Blue* (1945)
راتاتوِّي	براد بيرد وجان بنكافا	Brad Bird, Jan Pinkava	*Ratatouille* (2007)
الراحلون	مارتن سكورسيز	Martin Scorsese	*The Departed (2006)*
رأس النافورة	كينغ فيدور	King Vidor	*The Fountainhead* (1949)
الراعي الصالح	روبرت دينيرو	Robert De Nero	*The Good Shepherd* (2006)
راقصة في الظلام	لارس فون ترَيَر	Lars von Trier	*Dancer in the Dark* (2000)
الراكب	مايكلأنجلو أنتونيوني	Michelangelo Antonioni	*The Passenger (1975)*
الراكب المتأني	دنيس هوبر	Dennis Hopper	*Easy Rider* (1969)
ربيكا	ألفرد هتشكوك	Alfred Hitchcock	*Rebecca* (1940)
رجال إكس	بريان سينغر	Bryan Singer	*X-Men* (2000)
الرجال الميتون لا يرتدون ملابس ذات نقوش مربعة	كارل راينر	Carl Reiner	*Dead Men Don't Wear Plaid* (1982)

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
The Man from Laramie (1955)	Anthony Mann	أنتوني مان	الرجل الآتي من لارامي
Hollow Men (2000)	Paul Verhoeven	بول فرهوفن	الرجل الأجوف
The Third Man (1949)	Carol Reed	كارول ريد	الرجل الثالث
Inside Man (2006)	Spike Lee	سبايك لي	رجل الداخل
The Man Who Shot Liberty Valance (1962)	John Ford	جون فورد	الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس
The Man Who Knew Too Much (1956)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	الرجل الذي عرف أكثر مما ينبغي
The Man Who Wasn't There (2001)	Joel and Ethan Coen	جويل وإيثان كُوين	الرجل الذي لم يكن هناك
The Wolf Man (1941)	George Waggner	جورج واغنر	الرجل الذئب
The Gangster (1947)	Gordon Wiles	غوردون وايلز	رجل العصابات
Man of the West (1958)	Anthony Man	أنتوني مان	رجل الغرب
The Westerner (1940)	William Wyler	وليام وايلر	الرجل الغربي
The Man from Colorado (1948)	Henry Levin	هنري ليفن	الرجل القادم من كولورادو
Little Big Man (1970)	Arthur Penn	آرثر بِن	الرجل الكبير الصغير
The Thin Man (1934)	W. S. Van Dyke	و. س. فان دايك	الرجل النحيف
The Quiet Man (1952)	John Ford	جون فورد	الرجل الهادئ
Batman (1989)	Tim Burton	تيم برتون	الرجل الوطواط
My Man Godfrey (1936)	Gregory La Cava	غريغوري لا كافا	رجلي غودفري
Sullivan's Travels (1941)	Preston Sturges	برستون سترجيس	رحلات سوليفان
A Trip to the Moon (1902)	Georges Méliès	جورج ميلي	رحلة إلى القمر
Journey for Margaret (1942)	Woody Van Dyke	وودي فان دايك	رحلة من أجل مارغريت
Long Day's Journey into Night (1962)	Sidney Lumet	سيدني لومِت	رحلة نهار طويلة إلى الليل

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
الرز المر	غويسبي دي سانتيس	Guieseppe De Santis	*Bitter Rice* (1984)
الرسالة	وليام وايلر	William Wyler	*The Letter* (1940)
رسالة إلى ثلاث زوجات	جوزيف مانكيويتز	Joseph L. Mankiewicz	*A Letter to Three Wives* (1949)
رسالة من امرأة مجهولة	ماكس أوفَلس	Max Ophüls	*Letter from an Unknown Woman (1948)*
رعب أميتيفيل	ستوارت روزنبرغ	Stuart Rosenberg	*The Amityville Horror* (1979)
الرغبة البشرية	فريتز لانغ	Fritz Lang	*Human Desire* (1954)
ركض طول الطريق	جون بيري	John Berry	*He Ran All the Way* (1951)
رمال إيو جيما	ألان دوان	Allan Dwan	*The Sands of Iwo Jima* (1949)
الرمح المكسور	إدوارد دمتريك	Edward Dmytryk	*Broken Lance (1954)*
الروايات الرخيصة	كونِتن تارانتينو	Quentin Tarantino	*Pulp Fiction* (1994)
الروح المؤذية (بولترغايست)	توب هوبر	Tobe Hooper	*Poltergeist* (1982)
روح سينت لويس	بيلي وايلدر	Billy Wilder	*The Spirit of St. Louis* (1957)
روستر كوغبيرن	ستوارت ميلر	Stuart Miller	*Rooster Cogburn* (1975)
روكسي هارت	وليام ولمان	William Wellman	*Roxie Hart* (1942)
الرؤيا الآن	فرانسيس فورد كوبولا	Francis Ford Coppola	*Apocalypse Now* (1979)
الريح الباحثة	وليام ديترل	William Dieterle	*Searching Wind* (1946)
ريش الحصان	نورمان مكلاود	Norman Z. McLeod	*Horse Feathers* (1932)
ريو غراند	جون فورد	John Ford	*Rio Grande* (1950)
الرئيسي والثانوي	بيلي وايلدر	Billy Wilder	*The Major and the Minor* (1942)
زفاف الريح الموسمية	ميرا نير	Mira Nair	*Monsoon Wedding* (2002)
زفاف بتسي	ألان ألدا	Alan Alda	*Betsy's Wedding* (1990)

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Foolish Wives (1922)	Eric von Stroheim	إريك فون ستروهايم	**زوجات حمقاوات**
Stepmom (1998)	Chris Columbus	كريس كولومبس	**زوجة الأب**
The Bishop's Wife (1947)	Henry Koster	هنري كوستر	**زوجة المطران**
The Preacher's Wife (1996)	Penny Marshall	بِني مارشال	**زوجة الواعظ**
Craig's Wife (1936)	Dorothy Arzner	دوروثي آرزنر	**زوجة كريغ**
The Two Mrs. Carrolls (1947)	Peter Godfrey	بيتر غودفري	**زوجتا السيد كارول**
Zigfield Follies (1946)	Vincente Minnelli	فنسنت منيلي	**زيغفيلد فوليز**
Zelig (1983)	Woody Allen	وودي ألن	**زيليغ**
Sabrina (1954)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	**سابرينا**
Berkeley Square (1933)	Frank Lloyd	فرانك لويد	**ساحة بيركلي**
The Wiz (1978)	Sidney Lumet	سيدني لومِت	**الساحر**
The Wizard of Oz (1939)	Victor Fleming	فكتور فليمنغ	**ساحر أوز**
Gentlemen Prefer Blondes (1953)	Howard Hawks	هوارد هوكس	**السادة يفضلون الشقراوات**
Saraband	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	**ساراباند**
The Bicycle Thief (1947)	Vittorio De Sica	فيتوريو دي سيكا	**سارق الدراجة**
The Hours (2002)	Stephen Daldry	ستيفن دالدري	**الساعات**
The Children's Hour (1962)	William Wyler	وليام وايلر	**ساعة الأطفال**
Hour of the Wolf (1968)	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	**ساعة الذئب**
The Postman Always Rings Twice (1946)	Tay Garnett	تاي غارنيت	**ساعي البريد يقرع الجرس مرتين دائماً**
The Driver (1978)	Walter Hill	وولتر هيل	**السائق**
Taxi Driver (1976)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	**سائق التاكسي**
Psycho (1960)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	**سايكو**
Psycho (1998)	Gus Van Sant	غَس فان سانت	**سايكو**

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
سايكو، الجزء الثالث	أنتوني بركنز	Anthony Perkins	*Psycho III* (1986)
سايكو، الجزء الثاني	رتشارد فرانكلين	Richard Franklin	*Psycho II* (1983)
سايكو، الجزء الرابع	ميك غاريس	Mick Garris	*Psycho IV: The Beginning* (1990)
سبع عرائس لسبعة إخوة	ستانلي دونن	Stanley Donen	*Seven Brides for Seven Brothers (1954)*
سبعة	ديفيد فنتشر	David Fincher	*Seven* (1995)
سبق صحفي	وودي ألن	Woody Allen	*Scoop* (2006)
سترة كلها معدنية	ستانلي كوبريك	Stanley Kubrick	*Full Metal Jacket* (1987)
ستيلا دالاس	كينغ فيدور	King Vidor	*Stella Dallas* (1937)
سجينة	ماكس أوفلس	Max Ophüls	*Caught* (1949)
سُدِّد بالكامل	وليام ديترل	William Dieterle	*Paid in Full* (1950)
سربيكو	سيدني لومِت	Sidney Lumet	*Serpico* (1973)
سرقة القطار الكبرى	إ. س. بورتر	E. S. Porter	*The Great Train Robbery* (1903)
السروج الملتهبة	مِل بروكس	Mel Brooks	*Blazing Saddles (1974)*
السرير والطعام	فرانسوا تروفو	François Truffaut	*Bed and Board* (1970)
السريعون والموتى	سام ريمي	Sam Raimi	*The Quick and the Dead* (1995)
السفر بالطائرة إلى ريو	ثورنتون فريلاند	Thornton Freeland	*Flying Down to Rio* (1933)
سفينة الاستعراضات	جيمس ويل	James Whale	*Show Boat* (1933)
السفينة الروسية	ألكساندر سوكوروف	Alexander Sokurov	*Russian Ark* (2003)
سكن الأشباح	روبرت وايز	Robert Wise	*The Haunting (1963)*
سكن الأشباح	جان دي بونت	Jan De Bont	*The Haunting (1999)*
السلّم اللولبي	روبرت سيودماك	Robert Siodmak	*The Spiral Staircase (1945)*
سليبي هولو	تيم برتون	Tim Burton	*Sleepy Hollow*
سمعتي	كرتيس برنهارت	Curtis Burnhardt	*My Reputation (1946)*

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Big Fish (2003)	Tim Burton	تيم برتون	سمكة كبيرة
The Broken Arrow (1950)	Delmer Daves	دِلمر ديفز	السهم المكسور
Sweeny Todd: The Demon Barber of Fleet Street (2007)	Tim Burton	تيم برتون	سويني تود: الحلاق الشيطان في شارع فليت
The Kid Stays in the Picture (2002)	Nanette Burstein, Brett Morgen	نانيت برستين وبرِت مورغن	سيبقى الولد في الفيلم
Mr. Arkadin (1955)	Orson Welles	أورسون ويلز	السيد أركادين
The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001)	Peter Jackson	بيتر جاكسون	سيد الخواتم: زمالة الخاتم
Wagon Master (1950)	John Ford	جون فورد	سيد العربات
Mr. Deeds Goes to Town (1936)	Frank Capra	فرانك كابرا	السيد ديدز يذهب إلى المدينة
Mr. Skeffington (1944)	Vincent Sherman	فنسنت شرمان	السيد سكفنغتون
Mr. Smith Goes to Washington (1939)	Frank Capra	فرانك كابرا	السيد سميث يذهب إلى واشنطن
Lady in the Dark (1944)	Mitchell Leisen	ميتشل ليسِن	السيدة التي يلفها الظلام
The Lady Eve (1941)	Perston Sturges	برستون سترجيس	السيدة إيف
Mrs. Dalloway (1998)	Marleen Gorris	مارلين غوريس	السيدة دالاوي
Mrs. Doubtfire (1993)	Chris Columbus	كريس كولومبس	السيدة داوتفاير
Lady in White (1988)	Frank Laloggia	فرانك لا لوغيا	السيدة ذات الرداء الأبيض
Phantom Lady (1944)	Robert Siodmak	روبرت سيودماك	السيدة الشبح
The Wicked Lady (1945)	Leslie Arliss	ليزلي آرليس	السيدة الشريرة
Lady in the Lake (1946)	Robert Montgomery	روبرت مونتغمري	السيدة في البحيرة
The Lady from Shanghai (1948)	Orson Welles	أورسون ويلز	السيدة القادمة من شنغهاي
The Lady Is Willing (1942)	Mitchell Leisen	ميتشل ليسن	السيدة مستعدة

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Mrs. Miniver (1942)	William Wyler	وليام وايلر	السيدة مينيفر
The Lady and the Monster (1944)	George Sherman	جورج شرمان	السيدة والوحش
Sicko (2007)	Michael Moore	مايكل مور	سيكو
Sylvia Scarlett (1935)	George Cukor	جورج كيوكر	سيلفيا سكارلت
Notorious (1946)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	سيئ السمعة
The Bad and the Beautiful (1952)	Vincente Minnelli	فنسنت منيلي	السيئون والجميلون
Youth Runs Wild	Mark Robson	مارك روبسون	الشاب الجامح
Dream Street (1921)	D. W. Griffith	د. و. غريفيث	شارع الأحلام
42nd Street (1933)	Lloyd Bacon	لويد بيكون	الشارع الثاني والأربعون
Back Street (1932)	John M. Stahl	جون ستال	الشارع الخلفي
Back Street (1941)	Robert Stevenson	روبرت ستيفنسون	الشارع الخلفي
Scarlet Street (1945)	Fritz Lang	فريتز لانغ	الشارع القرمزي
Sunset Boulevard (1950)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	شارع سنسِت
Wabash Avenue (1950)	Henry Koster	هنري كوستر	شارع وَبَش
Witness for the Prosecution (1957)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	شاهدة للادعاء
Tea and Sympathy (1956)	Vincente Minnelli	فنسنت منيلي	شاي وحنان
Ghost (1990)	Jerry Zucker	جيري زَكَر	شبح
The Phantom of the Opera (1925)	Rupert Julian	روبرت جوليان	شبح الأوبرا
Phantom of Rue Morgue (1954)	Roy Del Ruth	روي دِل روث	شبح شارع مورغ
The Net (1995)	Irwin Winkler	إروِن وينكلر	الشبكة
Network (1976)	Sidney Lumet	سيدني لومِت	شبكة تلفزيونية
Rumble in the Bronx (1996)	Stanley Tong	ستانلي تونغ	شجار في شوارع البرونكس
Persona (1966)	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	شخصية

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Celebrity (1998)	Woody Allen	وودي ألن	شخصية مشهورة
East of Eden (1955)	Elia Kazan	إليا كازان	شرقي عدن
Pitfall (1948)	André De Toth	أندريه ديتوث	الشرَك
Riot in Cell Block 11 (1954)	Don Siegel	دون سيغل	شغب في كتلة الزنازين ١١
The Apartment (1960)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	الشقة
Suspicion (1941)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	الشك
Shakespeare in Love (1998)	John Madden	جون مادن	شكسبير عاشقاً
Mullholand Falls (1996)	Lee Tamahori	لي تاماهوري	شلالات ملَهولاند
North by Northwest (1959)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	شمال – شمال غربي
Mean Streets (1973)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	شوارع لئيمة
The Thing (1951)	Christian Nyby	كريستيان نيباي	الشيء
A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (1966)	Richard Lester	رتشارد لستر	شيء مضحك حدث على الطريق إلى الساحة العامة
One True Thing (1998)	Carl Franklin	كارل فرانكلين	شيء واحد صحيح
Bwana Devil (1952)	Arch Oboler	آرتش أوبولر	شيطان بوانا
The Devil Wears Prada (2006)	David Frankel	ديفيد فرانكِل	الشيطان يرتدي برادا
Time Code (2000)	Mike Figgis	مايك فيغيس	الشيفرة الزمنية
Chicago (2002)	Rob Marshall	روب مارشال	شيكاغو
Shane	George Stevens	جورج ستيفنس	شين
The Deer Hunter (1978)	Michael Cimino	مايكل كيمينو	صائد الغزلان
Boys Don't Cry (1999)	Kimberly Pierce	كمبرلي بيرس	الصبيان لا يبكون
Sahara (1943)	Zultan Korda	زلتان كوردا	صحارى
Duel in the Sun	King Vidor	كينغ فيدور	صراع تحت الشمس

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
صرخات وهمسات	إنغمار برغمان	Ingmar Bergman	*Cries and Whispers* (1972)
صرخة	وِس كريفن	Wes Craven	*Scream* (1996)
صرخة ٢	وِس كريفن	Wes Craven	*Scream 2* (1997)
صرخة ٣	وِس كريفن	Wes Craven	*Scream 3* (2000)
صرخة الدمار	رتشارد ثورب	Richard Thorpe	*Cry Havoc* (1943)
صرخة المدينة	روبرت سيودماك	Robert Siodmak	*Cry of the City (1948)*
صف من الراقصين	رتشارد أتنبورو	Richard Attenborough	*A Chorus Line* (1985)
الصفحة الأولى	بيلي وايلدر	Billy Wilder	*The Front Page (1974)*
صفر في السلوك	جان فيغو	Jean Vigo	*Zéro du conduite (1933)*
صفقة ظالمة	أنتوني مان	Anthony Mann	*Raw Deal* (1948)
الصلة الفرنسية	وليام فريدكين	William Friedkin	*The French Connection* (1971)
صمت الحملان	جوناثان دِم	Jonathan Demme	*Silence of the Lambs* (1991)
الصنف الهارب من العدالة	سيدني لومِت	Sidney Lumet	The Fugitive Kind (1959)
صوت الموسيقى	روبرت وايز	Robert Wise	*The Sound of Music* (1965)
صورة سيدة	جين كامبيون	Jane Campion	*The Portrait of a Lady* (1966)
ضاع في الترجمة	سوفيا كوبولا	Sofia Coppola	*Lost in Translation* (2003)
ضائعون في أمريكا	ألبرت بروكس	Albert Brooks	*Lost in America* (1985)
ضلع آدم	جورج كيوكر	George Cukor	*Adam's Rib* (1949)
الطاحونة الحمراء	باز لرمان	Baz Luhrmann	*Moulin Rouge (2001)*
طارد الأرواح الشريرة	وليام فريدكين	William Freidkin	*The Exorcist* (1973)
الطاس الذهبية	جيمس أيفوري	James Ivory	*The Golden Bowl* (2001)
طالب السنة الأولى	أندرو برغمان	Andrew Bergman	*The Freshman (1990)*
طائر النورس	سيدني لومِت	Sidney Lumet	*The Sea Gull* (1968)

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
طائشة	فكتور فلمنغ	Victor Fleming	*Reckless* (1935)
طبول عبر نهر الموهوك	جون فورد	John Ford	*Drums Along the Mohawk* (1939)
الطريق	فدريكو فيليني	Federico Fellini	*La strada* (1954)
الطريق الأزرق العريض	غيلو بونتكورفو	Gillo Pontecorvo	*The Wide Blue Road* (1957)
طريق مسدود	وليام وايلر	William Wyler	*Dead End* (1937)
الطريق إلى المدينة الفاضلة	هال ووكر	Hal Walker	*The Road to Utopia* (1946)
الطريق إلى الهلاك	سام مندِس	Sam Mendes	*The Road to Perdition* (2002)
الطريق إلى سنغافورة	فكتور شرتزنغر	Victor Schertzinger	*The Road to Singapore* (1940)
الطريق إلى مراكش	ديفيد بتلر	David Butler	*The Road to Morocco* (1942)
طفل روزماري	رومان بولانسكي	Roman Polanski	*Rosemary's Baby* (1968)
الطقس معتدل دائماً	جين كيلي وستانلي دونن	Gene Kelly & Stanley Donen	*It's Always Fair Weather* (1955)
طلقات نارية من جهات مختلفة	إدوارد دمتريك	Edward Dmytryk	*Crossfire* (1947)
الطيار	مارتن سكورسيز	Martin Scorsese	*The Aviator* (2004)
الطيور	ألفرد هتشكوك	Alfred Hitchcock	*The Birds* (1963)
طيور البرق	وليام ولمان	William Wellman	*Thunder Birds* (1942)
ظل من الشك	ألفرد هتشكوك	Alfred Hitchcock	*Shadow of a Doubt* (1943)
ظلال وضباب	وودي ألن	Woody Allen	*Shadows and Fog* (1992)
العار	إنغمار برغمان	Ingmar Bergman	*Shame* (1968)
عازفة البيانو	رومان بولانسكي	Roman Polanski	*The Pianist* (2002)
العاصفة الكاملة	ولفغانغ بيترسن	Wolfgang Petersen	*The Perfect Storm* (2000)
عاصفة جليدية	آنغ لي	Ang Lee	*Ice Storm* (1997)
عاطفة أنّا	إنغمار برغمان	Ingmar Bergman	*The Passion of Anna (1969)*

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Waterworld (1995)	Kevin Reynolds	كيفن رينولدز	**عالم الماء**
The Lost World: Jurasic Park (1997)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	**العالم المفقود: الحديقة الجوراسية**
The Old Maid (1939)	Edmund Goulding	إدموند غولدنغ	**العانس**
The Barkleys of Broadway (1949)	Charles Walters	تشارلز ولترز	**عائلة باركلي في برودواي**
The Simpsons Movie (2007)	David Silverman	ديفيد سيلفرمان	**عائلة سمبسون: الفيلم**
Last Year in Marinbad (1961)	Alain Resnais	ألان رينيه	**العام الماضي في مارينباد**
Terms of Endearment (1983)	James L. Brooks	جيمس بروكس	**عبارات التحبب**
Through a Glass, Darkly (1961)	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	**عبر الزجاج، بشكل مظلم**
Across the Pacific (1942)	John Huston	جون هيوستون	**عبر المحيط الهادي**
The Public Enemy (1931)	William Wellman	وليام ولمان	**عدو الشعب**
The Godfather (1972)	Francis Ford Coppola	فرانسيس فورد كوبولا	**العرّاب**
The Godfather II (1974)	Francis Ford Coppola	فرانسيس فورد كوبولا	**العرّاب: الجزء الثالث**
The Godfather III (1990)	Francis Ford Coppola	فرانسيس فورد كوبولا	**العراب: الجزء الثاني**
A Streetcar Named Desire (1951)	Elia Kazan	إليا كازان	**عربة اسمها الرغبة**
Stagecoach (1939)	John Ford	جون فورد	**عربة المسافرين**
Silver Streak (1976)	Arthur Hiller	آرثر هيلر	**عرق من الفضة**
The Band Wagon (1953)	Vincente Minnelli	فنسنت منيلي	**عربة الموسيقى**
Corpse Bride (2005)	Tim Burton	تيم برتون	**العروس الجثة**
The Runaway Bride (1999)	Gary Marshall	غاري مارشال	**العروس الهاربة**
The Bride of Frankenstein (1935)	James Whale	جيمس ويل	**عروس فرانكنستاين**

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
العزم الصادق	هنري هاثاوي	Henry Hathaway	*True Grit* (1969)
العزيزة	جون شلسنغر	John Schlesinger	*Darling* (1965)
عزيزتي كلمنتاين	جون فورد	John Ford	*My Darling Clementine* (1946)
العشرينات الصاخبة	راول وولش	Raoul Walsh	*The Roaring Twenties (1939)*
عصابات نيويورك	مارتن سكورسيز	Martin Scorsese	*The Gangs of new York* (2002)
عصر البراءة	فيليب مولر	Phillip Moeller	*The Age of Innocence* (1934)
عصر البراءة	مارتن سكورسيز	Martin Scorsese	*The Age of Innocence (1993)*
عصر يوم صيفي حار	سيدني لومِت	Sidney Lumet	*Dog Day Afternoon* (1975)
عصفورتي الصغيرة	إدوارد كلاين	Edward Cline	*My Little Chickadee* (1940)
عطلة	جورج كيوكر	George Cukor	*Holiday* (1938)
عطلة نهاية الأسبوع الضائعة	بيلي وايلدر	Billy Wilder	*The Lost Weekend* (1945)
عطيل	أورسون ويلز	Orson Welles	*Othello* (1952)
العُقاب المالطي	جون هيوستون	John Huston	*The Maltese Falcon* (1941)
علاقة في أيلول	وليام ديترل	William Dieterle	*September Affair* (1950)
علامة الصليب	سيسيل دي ميل	Cecil B. De Mille	*Sign of the Cross* (1932)
على الشاطئ	ستانلي كريمر	Stanley Kramer	*On the Beach (1959)*
على الواجهة المائية	إليا كازان	Elia Kazan	*On the Waterfront* (1954)
عمة تشارلي	أرشي مايو	Archie Mayo	*Charlie's Aunt (1941)*
عمت مساءً وحظاً سعيداً	جورج كلوني	George Clooney	*Good Night, and Good Luck* (2005)
العملاق	جورج ستيفنس	George Stevens	*Giant* (1956)
العملاق الثقيل الحركة	آنغ لي	Ang Lee	*The Hulk* (2003)
عناقيد الغضب	جون فورد	John Ford	*The Grapes of Wrath (1940)*

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
عند الساعة الثانية عشرة في الأعلى	هنري كينغ	Henry King	*Twelve O'Clock High (1949)*
عند الموافقة	كلايف بروك	Clive Brook	*On Approval* (1944)
العنكبوتة الذئبية	جاك أرنولد	Jack Arnold	*Tarantula* (1955)
العنوان غير معروف	وليام كاميرون منزيس	William Cameron Menzies	*Address Unknown* (1944)
عودة ابن البلد	جاك غولد	Jack Gold	*The Return of the Native* (1994)
عودة الجِداي	رتشارد ماركاند	Richard Marquand	*Return of the Jedi* (1983)
عودة الرجل الوطواط	تيم برتون	Tim Burton	*Batman Returns* (1992)
العودة إلى المستقبل	روبرت زميكيس	Robert Zemeckis	*Back to the Future (1985)*
العودة إلى المستقبل ، الجزء ٢	روبرت زميكيس	Robert Zemeckis	*Back to the Future II (1989)*
العودة إلى المستقبل، الجزء ٣	روبرت زميكيس	Robert Zemeckis	*Back to the Future III (1990)*
العودة إلى الوطن	هال أشبي	Hal Ashby	*Coming Home (1978)*
عيد جميع القديسين	جون كاربنتر	John Carpenter	*Halloween* (1978)
عينان مغلقتان بقوة	ستانلي كوبريك	Stanley Kubrick	*Eyes Wide Shut* (1999)
غابة الإسفلت	جون هيوستون	John Huston	*The Asphalt Jungle* (1950)
غارة أولزانا	روبرت ألدريتش	Robert Aldrich	*Ulzana's Raid (1972)*
الغرب الجامح الجامح	باري سوننفِلد	Barry Sonnenfeld	*Wild Wild West* (1999)
غرباء حين نلتقي	رتشارد كوين	Richard Quine	*Strangers When We Meet* (1960)
الغريب	أورسون ويلز	Orson Welles	*The Stranger (1946)*
غريب يدق الباب	يوهان جيكوبسن	Johan Jacobsen	*A Stranger Knocks* (1965)
غريبان في قطار	ألفرد هتشكوك	Alfred Hitchcock	*Strangers on a Train* (1951)
غزاة التابوت المفقود	ستيفن سبيلبرغ	Steven Spielberg	*Raiders of the Lost Ark* (1981)

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Invasion of the Body Snatchers (1956)	Don Siegel	دون سيغل	غزو خاطفي الأجساد
The Grifters (1990)	Stephen Frears	ستيفن فريرز	الغشاشون
Crash Dive (1943)	Archie Mayo	أرشي مايو	الغطس الخاطف
Singin' in the Rain (1952)	Stanley Donen, Gene Kelly	ستانلي دونن وجين كيلي	الغناء تحت المطر
Unforgiven (1992)	Clint Eastwood	كلينت إيستوود	غير مغفور
Gilda (1946)	Charles Vidor	تشارلز فيدور	غيلدا
Pale Rider (1985)	Clint Eastwood	كلينت إيستوود	الفارس الشاحب
The Emperor's Waltz (1948)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	فالس الإمبراطور
Valkyrie (2008)	Bryan Singer	بريان سنغر	فالكيري
Fantasia (1940)	Ben Sharpsteen	بِن شاربستين	فانتازيا
The Petty Girl (1950)	Henry Levin	هنري لِفن	الفتاة التافهة
Girl with a Pearl Earring (2003)	Peter Webber	بيتر وبر	فتاة ذات قرط لؤلؤي
The Country Girl (1954)	George Seaton	جورج سيتون	الفتاة الريفية
Cover Girl (1944)	Charles Vidor	تشارلز فيدور	فتاة الغلاف
His Girl Friday (1940)	Howard Hawks	هوارد هوكس	فتاته المطيعة
The Winslow Boy (1999)	David Mamet	ديفيدماميت	فتى عائلة وينسلو
Dreamgirls (2006)	Bill Condon	بيل كوندون	فتيات الأحلام
Suddenly Last Summer (1959)	Joseph L. Mankiewics	جوزيف مانكيويتز	فجأة في الصيف الماضي
Red Dawn (1984)	John Milius	جون مليوس	الفجر الأحمر
The Naked Dawn (1955)	Edgar G. Ulmer	إدغار ألمر	الفجر العاري
Frankenstein (1931)	James Whale	جيمس ويل	فرانكنستاين
Young Frankenstein (1974)	Mel Brooks	مِل بروكس	فرانكنستاين الصغير

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Mary Shelley's Frankenstein (1994)	Kenneth Barnagh	كنيث بارناغ	**فرانكنستاين ماري شيلي**
Frankenstein Meets the Wolf Man (1943)	Ray William Neill	راي وليام نيل	**فرانكنستاين يقابل الرجل الذئب**
Wild Strawberries (1957)	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	**الفراولة البرية**
Band Wagon (1953)	Vincente Minnelli	فنسنت منيلي	**الفرقة الرائجة**
The Four Seasons (1981)	Alan Alda	ألان ألدا	**الفصول الأربعة**
Platoon (1986)	Oliver Stone	أوليفر ستون	**الفصيلة**
An American Pie (1999)	Paul Weitz	بول ويتز	**فطيرة أمريكية**
Jaws (1975)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	**الفكّان**
Victor / Victoria (1982)	Blake Edwards	بليك إدواردز	**فكتور / فكتوريا**
Holiday Inn (1942)	Mark Sandrich	مارك ساندريتش	**فندق العطلة**
Forrest Gump (1994)	Robert Zemeckis	روبرت زميكيس	**فورست غَمب**
Taking Woodstock (2009)	Ang Lee	آنغ لي	**الفوز بوودستوك**
In the Land of Women (2007)	Jon Kasdan	جون كاسدان	**في أرض النساء**
In the Good Old Summertime (1949)	Robert Z. Leonard	روبرت لينارد	**في زمن الصيف القديم الجميل**
In the Company of Men (1979)	Neil LaBute	نيل لابوت	**في صحبة الرجال**
In the Mood for Love (2001)	Wong Kar-wai	ونغ كار واي	**في مزاج مناسب للحب**
Dressed to Kill (1978)	Brian De Palma	بريان دي بالما	**في ملابس القتل**
Fedora (1979)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	**فيدورا**
Viridiana (1961)	Luis Buñuel	لويس بونويل	**فيريديانا**
The Lonely Villa (1909)	D. W. Griffith	د. و. غريفيث	**الفيلا الوحيدة**
The Big Picture (1989)	Christopher Guest	كريستوفر غِست	**الفيلم الكبير**
Blonde Venus (1932)	Josef von Sternberg	جوزيف فون ستيرنبرغ	**فينوس الشقراء**

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
قابلني في سينت لويس	فنسنت منيلي	Vincente Minnelli	*Meet Me in St. Louis* (1944)
قاتلان بالفطرة	أوليفر ستون	Oliver Stone	*Natural Born Killers* (1994)
قادة المائة الجدد	رتشارد فليشر	Richard Fleischer	*The New Centurions* (1972)
القادمون بدون دعوة	لويس ألن	Lewis Allen	*The Uninvited* (1944)
قاذف القنابل	رتشارد والاس	Richard Wallace	*Bombadier* (1943)
قارب النجاة	ألفرد هتشكوك	Alfred Hitchcock	*Lifeboat* (1944)
قائمة شندلر	ستيفن سبيلبرغ	Steven Spielberg	*Schindler's List* (1993)
القبض على لص	ألفرد هتشكوك	Alfred Hitchcock	*To Catch a Thief* (1955)
القبعات الخضراء	جون وين وراي كلوغ	John Wayne, Ray Kellogg	*The Green Berets* (1968)
قبل أن يعرف الشيطان أنك ميت	سيدني لومِت	Sidney Lumet	*Before the Devil Knows You're Dead* (2007)
قبلات مسروقة	فرانسوا تروفو	François Truffaut	*Stolen Kisses (1968))*
قبلة فرنسية	لورنس كاسدان	Lawrence Kasdan	*French Kiss* (1995)
قبلني أيها الغبي	بيلي وايلدر	Billy Wilder	*Kiss Me, Stupid* (1964)
القتلة	روبرت سيودماك	Robert Siodmak	*The Killers* (1946)
القرابين المحروقة	دان كرتيس	Dan Curtis	*Burnt Offerings (1976)*
القرصان	فنسنت منيلي	Vincente Minnelli	*The Pirate* (1948)
قسمة	فنسنت منيلي	Vincente Minnelli	*Kismet* (1955)
قصة أديل هــ.	فرانسوا تروفو	François Truffaut	*The Story of Adele H.* (1975)
قصة الحي الغربي	جيروم روبنز وروبرت وايز	Jerome Robbins, Robert Wise	*West Side Story (1961)*
قصة بالم بيتش	برستون سترجيس	Preston Sturges	*The Palm Beach Story* (1942)
قصة جولسون	ألفرد غرين	Alfred E. Green	*The Jolson Story* (1946)

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
قصة فيلادلفيا	جورج كيوكر	George Cukor	*The Philadelphia Story* (1940)
قصة مدينتين	جاك كونواي	Jack Conway	*A Tale of Two Cities* (1935)
قضية أجنبية	بيلي وايلدر	Billy Wilder	*A Foreign Affair* (1948)
قطار الرعب	روجر سبوتيسوود	Roger Spottiswoode	*Terror Train* (1979)
قطار الثالثة وعشر دقائق إلى يوما	دِلمَر ديفيس	Delmer Davis	*3:10 to Yuma (1957)*
قطار الثالثة وعشر دقائق إلى يوما	جيمس مانغولد	James Mangold	*3:10 to Yuma (2007)*
قطار شانغهاي السريع	جوزيف فون ستيرنبرغ	Josef von Sternberg	*Shanghai Express* (1932)
قطار شوغرلاند السريع	ستيفن سبيلبرغ	Steven Spielberg	*The Sugarland Express* (1974)
القطرة	إرفنغ ياورث الابن	Irving S. Yeaworth, Jr.	*The Blob* (1958)
القطط	ديفيد ماليت	David Mallet	*Cats* (1998)
قُلْ هذا للقاضية	نورمان فوستر	Norman Foster	*Tell It to the Judge* (1949)
القلب الأرجواني	لويس مايلستون	Lewis Milestone	*The Purple Heart* (1944)
قلب قوي	مايكل ونتربوتم	Michael Winterbottom	*A Mighty Heart (2007)*
قمر فوق ميامي	ولتر لانغ	Walter Lang	*Moon over Miami* (1941)
القوة الوحشية	جول داسين	Jules Dassin	*Brute Force* (1947)
القوة والمجد	وليام هوارد	William K. Howard	*The Power and the Glory* (1933)
قيصر الصغير	ميرفن ليروي	Mervyn LeRoy	*Little Caesar* (1930)
كابوتي	بنِيت ميلر	Bennett Miller	*Capote* (2005)
كابوس في شارع إلم	وِس كريفن	Wes Craven	*A Nightmare on Elm Street* (1984)
كيتي فويل	سام وود	Sam Wood	*Kitty Foyle* (1940)
كاري	بريان دي بالما	Brian De Palma	*Carrie* (1976)

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Casablanca (1942)	Michael Curtiz	مايكل كرتيز	**كازابلانكا**
Casino (1995)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	**كازينو**
He Walked by Night (1948)	Alfred L. Werker	ألفرد وركر	**كان يمشي ليلاً**
She Wore a Yellow Ribbon (1949)	John Ford	جون فورد	**كانت تضع شريطاً أصفر**
The Creature from the Black Lagoon (1954)	Jack Arnold	جاك أرنولد	**الكائن الخارج من البحيرة السوداء**
Pride and Prejudice (2005)	Joe Wright	جو رايت	**كبرياء وتحامل**
Pride and Prejudice (1940)	Robert Leonard	روبرت لينارد	**كبرياء وتحامل**
The Great Lie (1941)	Edmund Goulding	إدموند غولدنغ	**الكذبة الكبرى**
Balls of Fury (2007)	Ben Garant	بِن غارنَت	**كرات الغضب**
Ball of Fire (1941)	Howard Hawks	هوارد هوكس	**كرة النار**
Inglourious Basterds (2009)	Quentin Tarantino	كونِتن تارانتينو	**الكريهون الشائنون**
Eclipse (1962)	Michelangelo Antonioni	مايكلأنجلو أنتونيوني	**الكسوف**
All About My Mother (1999)	Pedro Almodóvar	بدرو ألمودوفار	**كل شيء عن أمي**
All About Eve (1950)	Joseph L. Mankiewics	جوزيف مانكيويتز	**كل شيء عن إيف**
All Quiet on the Western Front (1930)	Lewis Milestone	لويس مايلستون	**كل شيء هادئ على الجبهة الغربية**
Reservoir Dogs (1992)	Quentin Tarantino	كونِتن تارانتينو	**كلاب الخزان**
Un chien Andalou (An Andalusian Dog) (1928)	Luis Buñuel	لويس بونويل	**كلب أندلسي**
They All Kissed the Bride (1942)	Alexander Hall	ألكساندر هول	**كلهم قبلوا العروس**
Everyone Says I Love You (1996)	Woody Allen	وودي ألن	**كلهم يقولون أحبك**
How Green Was My Valley (1941)	John Ford	جون فورد	**كم كان واديَّ شديد الاخضرار**

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
The Treasure of Sierra Madre (1948)	John Huston	جون هيوستون	كنز سييرا مادرِه
Kundun (1997)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	كوندُن
Coney Island (1943)	Walter Lang	ولتر لانغ	كوني أيلاند
Key Largo (1948)	John Huston	جون هيوستون	كي لارغو
Boomerang! (1947)	Elia Kazan	إليا كازان	الكيد المرتد
How to Marry a Millionaire (1953)	Jean Negulesco	جان نيغلسكو	كيف تتزوجين مليونيراً
King Kong (1933)	Merian C. Cooper, Ernest H. Schoedsack	مريان كوبر وإرنست شودساك	كينغ كونغ
No Sad Songs for Me (1950)	Rudolph Maté	رودولف ماتيه	لا أغانٍ حزينة من أجلي
No Reservations (2007)	Scott Hicks	سكوت هيكس	لا تحفظات
No End in Sight (2007)	Charles Ferguson	تشارلز فرغسون	لا تلوح أية نهاية في الأفق
Nothing Sacred (1937)	William Wellman	وليام ولمان	لا شيء مقدّس
No Way Out (1950)	Joseph L. Mankiewics	جوزيف مانكيويتز	لا مخرج
There's No Business Like Show Business (1954)	Walter Lang	ولتر لانغ	لا يوجد عمل مثل العمل الفني
Lacombe, Lucien (1974)	Louis Malle	لويس مال	لاكومب، لوسيان
You've Got Mail (1998)	Nora Ephron	نورا إفرون	لَدَيْك بريد
The Sting (1973)	George Roy Hill	جورج روي هيل	اللسعة
Larceny, Inc. (1942)	Lloyd Bacon	لويد بيكون	اللصوصية، المحدودة
The Crying Game (1992)	Neil Jordan	نيل جوردان	لعبة البكاء
The Curse of the Cat People (1944)	Gunther von Fritsch and Robert Wise	غنثر فون فريتش وروبرت وايز	لعنة الأشخاص الهررة
The Mummy's Curse (1944)	Leslie Goodwins	ليزلي غودوينز	لعنة المومياء

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
لعنة فرانكنستاين	تيرنس فيشر	Terence Fisher	*The Curse of Frankenstein (1957)*
لغز جريمة في مانهاتن	وودي ألن	Woody Allen	*Manhatten Murder Mystery* (1933)
للفئران والرجال	لويس مايلستون	Lewis Milestone	*Of Mice and Men* (1939)
لمسة من الشر	أورسون ويلز	Orson Welles	*A Touch of Evil* (1998)
اللمعان	ستانلي كوبريك	Stanley Kubrick	*The Shining* (1980)
لنا الحرية	رينيه كلير	René Clair	*Ànous la liberté* (1931)
لورنس الجزيرة العربية	ديفيد لين	David Lean	*Lawrence of Arabia* (1962)
لوسي غالانت	روبرت باريش	Robert Parrish	*Lucy Gallant* (1955)
اللون الأرجواني	ستيفن سبيلبرغ	Steven Spielberg	*The Color Purple* (1985)
لون النقود	مارتن سكورسيز	Martin Scorsese	*The Color of Money* (1986)
ليس بلداً لكبار السن	جويل وإيثان كُوين	Joel and Ethan Coen	*No Country for Old Men* (2007)
ليسقط الحب	بيتون ريد	Peyton Reed	*Down with Love* (2003)
ليلة الصياد	تشارلز لوتون	Charles Laughton	*Night of the Hunter* (1955)
ليلة الإغوانا	جون هيوستون	John Huston	*The Night of the Iguana* (1964)
ليلة حفلة المتخرجين	نلسون مكورميك	Nelson McCormick	*Prom Night* (2008)
ليلة في الأوبرا	سام وود	Sam Wood	*A Night at the Opera* (1935)
ليلة في الدار البيضاء	آرشي مايو	Archie Mayo	*A Night in Casablanca* (1946)
الليلة وكل ليلة	فكتور سافيل	Victor Saville	*Tonight and Every Night* (1945)
م	فريتز لانغ	Fritz Lang	*M* (1931)
ما يكمن في الأسفل	روبرت زميكيس	Robert Zemeckis	*What Lies Beneath* (2000)
ماتوا وهم يلبسون أحذيتهم	راول وولش	Raoul Walsh	*They Died with Their Boots On (1941)*
مارثا في الغالب	ساندرا نتلبِك	Sandra Nettelbeck	*Mostly Martha* (2001)

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Margot at the Wedding (2007)	Noah Baumbach	نواه بومباك	مارغوت في حفل الزفاف
Marnie (1964)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	مارني
Mary, Queen of Scots (1971)	Charles Jarron	تشارلز جارون	ماري ملكة الاسكتلنديين
Naughty Marietta (1935)	W. S. Van Dyke	و. س. فان دايك	ماريتا المشاكسة
*M*A*S*H* (1970)	Robert Altman	روبرت أولتمان	م*ا*ش
Macbeth (1948)	Orson Welles	أورسون ويلز	ماكبث
Malcolm X (1992)	Spike Lee	سبايك لي	مالكولم إكس
Manhattan (1979)	Woody Allen	وودي ألن	مانهاتن
I Died a Thousand Times (1955)	Stuart Heisler	ستوارت هيسلر	مُتُ مائة مرة
Pan's Labyrinth (2006)	Guillermo del Toro	غويلرمو ديل تورو	متاهة بان
The Bravados (1958)	Henry King	هنري كينغ	المتبجحون بالشجاعة
Transformers (2007)	Michael Bay	مايكل باي	المحولات
The Prowler (1951)	Joseph Losey	جوزيف لوسي	المتسلل
The Accused (1949)	William Dieterle	وليام ديترل	المتهمون
Medium Cool (1969)	Haskell Wexler	هاسكل وكسلر	متوسط البرودة
Hairspray (2007)	Adam Shankman	آدم شانكمان	مثبِّت الشَعر
High Society (1956)	Charles Walters	تشارلز ولترز	المجتمع الراقي
The Glass Menagerie (1950)	Irving Rapper	إرفنغ رابر	المجموعة الزجاجية
The Glass Menagerie (1987)	Paul Newman	بول نيومان	المجموعة الزجاجية
Gun Crazy (1949)	Joseph H. Lewis	جوزيف لويس	مجنون المسدسات
Beloved (1998)	Jonathan Demme	جوناثان دِم	محبوبة
Small Time Crooks (2000)	Woody Allen	وودي ألن	محتالون على نطاق ضيق
South Pacific (1958)	Jashua Logan	جاشوا لوغان	المحيط الهادي الجنوبي

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
مخبَّأة	مايكل هانِكه	Michael Haneke	*Caché* (2005)
المخرّب	ألفرد هتشكوك	Alfred Hitchcock	*Saboteur* (1942)
المخلب العملاق	فرِد سيرز	Fred S. Sears	*The Giant Claw* (1957)
المخمل الأزرق	ديفيد لينش	David Lynch	*Blue Velvet* (1986)
المدفعي الجوي	وليام باين	William H. Pine	*Aerial Gunner (1943)*
المُدَلّاة	جون برام	John Brahm	*The Locket* (1946)
المدينة العارية	جول داسين	Jules Dassin	*The Naked City (1948)*
المدينة الكبرى	فريتز لانغ	Fritz Lang	*Metropolis* (1926)
المدينة المظلمة	وليام ديترل	William Dieterle	*Dark City* (1950)
المدينة المفتوحة	روبرتو روسليني	Roberto Rossellini	*Open City* (1945)
مذبحة عيد القديس فلنتاين	روجر كورمان	Roger Corman	*St. Valentine's Day Massacre* (1967)
مذكرات غوادلكنال	لويس سيلر	Lewis Seiler	*Guadalcanal Diary* (1943)
مذكرة طلاق	جورج كيوكر	George Cukor	*A Bill of Divorcement* (1932)
المرأة على الشاطئ	جان رونوار	Jean Renoir	*The Woman on the Beach* (1947)
المرأة في النافذة	فريتز لانغ	Fritz Lang	*The Woman in the Window* (1944)
المراسل الأجنبي	ألفرد هتشكوك	Alfred Hitchcock	*Foreign Correspondent* (1940)
مراكش	جوزيف فون ستيرنبرغ	Josef von Sternberg	*Morocco* (1930)
المرة الأولى	فرانك تاشلين	Frank Tashlin	*The First Time* (1952)
مرة تلو المرة	نيكولاس ماير	Nicholas Meyer	*Time After Time* (1979)
مرتفعات وذرنغ	وليام وايلر	William Wyler	*Wuthering Heights* (1939)
مرحباً يا فريسكو، مرحباً	هـ. بروس همبرستون	H. Bruce Humberstone	*Hello Frisco, Hello (1943)*
مَرِّرْها مثل بيكام	غَريندر شادا	Gurinder Chadha	*Bend Like Beckham* (2002)

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
مركز التجارة العالمي	أوليفر ستون	Oliver Stone	*World Trade Center* (2006)
المريض الإنجليزي	أنتوني منِغيلا	Anthony Minghella	*The English Patient* (1996)
مستودع أسلحة	ألكساندر دوفزنكو	Alexander Dovzhenko	*Arsenal* (1928)
مسح الأحذية	فيتوريو دي سيكا	Vittorio De Sica	*Shoeshine* (1964)
مسحور	نورا إفرون	Nora Ephron	*Bewitched* (2005)
مسرحيات الصيف	تشارلز ولترز	Charles Walters	Summer Stock (1950)
مشاكل في الجنة	إرنست لوبيتش	Ernst Lubitsch	*Trouble in Paradise* (1932)
مشاهد من زواج	إنغمار برغمان	Ingmar Bergman	*Scenes from a Marriage (1973)*
المشدوه	ألفرد هتشكوك	Alfred Hitchcock	*Spellbound* (1945)
المشكلة مع هاري	ألفرد هتشكوك	Alfred Hitchcock	*The Trouble with Harry* (1955)
مشهد من على الجسر	سيدني لومِت	Sidney Lumet	*View from the Bridge* (1961)
مشوار في الشمس	لويس مايلستون	Lewis Milestone	*A Walk in the Sun* (1945)
مشيتُ مع زومبي	جاك تورنير	Jacque Tourneur	*I Walked with a Zombie* (1943)
المصارع	ريدلي سكوت	Ridley Scott	*Gladiator* (2000)
المصفوفة	لاري وأندرو واتشوسكي	Larry and Andrew Wachowski	*The Matrix* (1999)
المطابق للأصل	بول هنريد	Paul Henreid	*Dead Ringer* (1946)
مطارَد	راول وولش	Raoul Walsh	*Pursued (1947)*
مطارد النسخ الصنعية	ريدلي سكوت	Ridley Scott	*Blade Runner (1982)*
مظلات شيربورغ	جاك دِمي	Jacques Demy	*The Umbrellas of Cherbourg*
المعتقل ١٧	بيلي وايلدر	Billy Wilder	*Stalag 17* (1953)
المعجزة	روبرتو روسيليني	Roberto Rosselini	*The Miracle* (1948)
معجزة تحت المطر	رودولف ماتيه	Rudolph Maté	*Miracle in the Rain* (1956)

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
معجزة في الشارع الرابع والثلاثين	جورج سيتون	George Seaton	*A Miracle on 34th Street* (1947)
المعرفة الجسدية	مايك نيكولز	Mike Nichols	*Carnal Knowledge* (1971)
معرفة قديمة	فنسنت شرمان	Vincent Sherman	*An Old Acquaintance (1943)*
معركة الجزائر	غيلو بونتِكورفو	Gillo Pontecorvo	*The Battle of Algiers* (1966)
المغامرة	مايكلأنجلو أنتونيوني	Michelangelo Antonioni	*L'Aventura*
مغامرة البوزايدون	رونالد نيم	Ronald Neame	*The Poseidon Adventure* (1972)
مغرم بالمسرح	سيدني لومِت	Sidney Lumet	*Stage Struck* (1958)
المغفّل: الفيلم	جِف ترمين	Jeff Tremaine	*Jackass: : The Movie* (2002)
المقابلة	ستيف بويسكيمي	Steve Buscemi	*The Interview* (2007)
المقاتل بالمسدس	هنري كينغ	Henry King	*The Gunfighter* (1950)
المقاتلون	ولتر هيل	Walter Hill	*The Warriors* (1979)
مقاطعة رينتري	إدوارد دمتريك	Edward Dmytryk	*Raintree County* (1957)
مقصف باب المسرح	فرانك بورزيج	Frank Borzage	*Stage Door Canteen* (1943)
مقصف هوليوود	دِلمَر ديفيس	Delmer Davis	*Hollywood Canteen* (1944)
مكالمة هاتفية من غريب	جان نغلَسكو	Jean Negulesco	*A Phone Call from a Stranger* (1952)
مكان تحت الشمس	جورج ستيفنس	George Stevens	*A Place in the Sun* (1951)
مكان صيفي	دِلمَر ديفيس	Delmer Davis	*A Summer Place* (1959)
مكيب والسيدة ميلر	روبرت أولتمان	Robert Altman	*McCabe & Mrs. Miller* (1971)
الملاك الأزرق	جوزيف فون ستيرنبرغ	Josef von Sternberg	*Blue Angel* (1930)
ملائكة متسخة الوجوه	مايكل كرتيز	Michael Curtiz	*Angels with Dirty Faces* (1938)

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Brewster Millions (1930)	Walter Hill	ولتر هيل	ملايين بروستر
The File of Thelma Jordan (1950)	Robert Siodmak	روبرت سيودماك	ملف ثلما جوردان
The King of Comedy (1983)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	ملك الفكاهة
The Vagabond King (1956)	Michael Curtiz	مايكل كرتيز	ملك المتشردين
King and Country (1964)	Joseph Losey	جوزيف لوسي	الملك والدولة
The King and I (1956)	Walter Lang	ولتر لانغ	الملك وأنا
The African Queen (1951)	John Huston	جون هيوستون	الملكة الإفريقية
A Midsummer Night's Sex Comedy (1982)	Woody Allen	وودي ألن	ملهاة جنسية في ليلة منتصف الصيف
Dishonored (1931)	Josef von Sternberg	جوزيف فون ستيرنبرغ	ملوث السمعة
The Player (1992)	Robert Altman	روبرت أولتمان	الممثل
Shock Corridor (1963)	Samuel Fuller	ساموپل فولر	ممر الصدمة
Dark Passage (1949)	Delmer Davis	دِلمَر ديفيس	ممر مظلم
Paths of Glory (1957)	Stanley Kubrick	ستانلي كوبريك	ممرات المجد
Who Framed Roger Rabbit (1988)	Robert Zemeckis	روبرت زميكيس	من الذي لفق التهمة للأرنب روجر
Out of the Past (1947)	Jacque Tourneur	جاك تورنير	من الماضي
**batteries not included* (1987)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	*المنتج لا يشتمل على البطاريات
The Producers (2005)	Susan Stroman	سوزان سترومان	المنتجون
Midnight (1939)	Mitchell Leisen	ميتشل ليسن	منتصف الليل
The House on 92nd Street (1945)	Peter Yates	بيتر ييتس	المنزل في الشارع ٩٢
The House on Carroll Street (1988)	Henry Hathaway	هنري هاثاواي	المنزل في شارع كارول

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Colorado Territory (1949)	Raoul Walsh	راول والش	**منطقة كولورادو**
Gold Diggers of 1933 (1933)	Mervyn LeRoy	ميرفن ليروي	**المنقبون عن الذهب في عام ١٩٣٣**
Gold Diggers of 1935 (1935)	Busby Berkeley	بزبي بيركلي	**المنقبون عن الذهب في عام ١٩٣٥**
Breathless (1959)	Jean-Luc Godard	جان لوك غودار	**منقطع الأنفاس**
The Untouchable (1987)	Brian De Palma	بريان دي بالما	**المنيعون على اللمس**
Cast Away (2000)	Robert Zemeckis	روبرت زميكيس	**مهجور على جزيرة**
The Naked Spur	Anthony Mann	أنتوني مان	**المهماز العاري**
Mission to Moscow (1943)	Michael Curtiz	مايكل كرتيز	**مهمة إلى موسكو**
Close Encounters of the Third Kind (1977)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	**مواجهات قريبة من النوع الثالث**
Brief Encounter (1946)	David Lean	ديفيد لين	**مواجهة قصيرة**
Citizen Cane (1941)	Orson Welles	أورسون ويلز	**المواطن كين**
Death Becomes Her (1992)	Robert Zemeckis	روبرت زميكيس	**الموت ملائم لها**
The Dead (1987)	John Huston	جون هيوستون	**الموتى**
Mo' Better Blues (1990)	Spike Lee	سبايك لي	**موسيقى بلوز أكثر وأفضل**
Birth of a Nation (1915)	D. W. Griffith	د. و. غريفيث	**مولد أمة**
A Star Is Born (1937)	William A. Wellman	وليام ولمان	**مولد نجمة**
A Star Is Born (1954)	George Cukor	جورج كيوكر	**مولد نجمة**
A Star Is Born (1976)	Frank Pierson	فرانك بيرسون	**مولد نجمة**
Ace in the Hole / The Big Carnival (1951)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	**موهبة مخبّأة / الكرنفال الكبير**
Fatal Attraction (1987)	Adrian Lyne	أدريان لاين	**مَيْل قاتل**

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Mildred Pierce	Michael Curtiz	مايكل كرتيز	ميلدرد بيرس
Melinda and Melinda (2004)	Woody Allen	وودي ألن	ميلندا وميلندا
Munich (2005)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	ميونيخ
The Waitress (2007)	Adrienne Shelly	أدريين آشلي	النادلة
The Jane Austen Book Club (2007)	Robin Swicord	روبين سويكورد	نادي كتب جين أوستن
Nashville (1975)	Robert Altman	روبرت أولتمان	ناشفيل
Rear Window (1954)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	النافذة الخلفية
Sleep, My Love (1948)	Douglas Sirk	دوغلاس سيرك	نامي يا حبيبتي
The North Star (1943)	Lewis Milestone	لويس مايلستون	النجمة الشمالية
The Tin Star (1957)	Anthony Mann	أنتوني مان	النجمة القصديرية
So Proudly We Hail (1943)	Mark Sandrich	مارك ساندريتش	نرحِّب بكل فخر
Picnic (1955)	Joshua Logan	جوشوا لوغان	نزهة
The Women (1939)	George Cukor	جورج كيوكر	النساء
Little Women (1933)	George Cukor	جورج كيوكر	نساء صغيرات
Little Women (1994)	Gillian Armstrong	غيليان آرمسترونغ	نساء صغيرات
Women in Cages (1971)	Gerardo de León	جيرارد ودي ليون	نساء في أقفاص
Redacted (2007)	Brian De Palma	بريان دي بالما	نسخة منقحة
Dark Victory (1939)	Edmund Goulding	إدموند غولدنغ	النصر المظلم
Match Point (2005)	Woody Allen	وودي ألن	نقطة التعادل
Grouching Tiger, Hidden Dragon (2003)	Ang Lee	آنغ لي	النمر الجاثم، التنين المخبأ
Day for Night (1973)	François Truffaut	فرانسوا تروفو	نهار بدل الليل
The Happy Ending (1969)	Richard Brooks	رتشارد بروكس	النهاية السعيدة
Hollywood Ending (2002)	Woody Allen	وودي ألن	نهاية هوليوودية

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
Red River (1948)	Howard Hawks	هوارد هوكس	النهر الأحمر
Mystic River (2003)	Clint Eastwood	كلنت إيستوود	نهر ميستيك
Frenzy (1972	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	نوبة جنون
Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)	Michel Gondry	مايكل غوندري	نور الشمس الخالد الساطع من العقل الطاهر
Nora Prentiss (1947)	Vincent Sherman	فنسنت شرمان	نورا برينتس
The Big Sleep (1946)	Howard Hawks	هوارد هوكس	النوم الكبير
Ninotchka (1939)	Ernst Lubitsch	إرنست لوبيتش	نينوتشكا
New York, New York (1977)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	نيويورك نيويورك
Dirty Harry (1971)	Don Siegel	دون سيغل	هاري القذر
Harriet Craig (1950)	Vincent Sherman	فنسنت شرمان	هارييت كريغ
Hamlet (1990)	Franco Zaffirelli	فرانكو زفيريلي	هاملت
Hamlet (1996)	Kenneth Baranagh	كنيث بارناغ	هاملت
Hamlet (1948)	Laurence Olivier	لورنس أوليفييه	هاملت
Hannah and Sisters (1986)	Woody Allen	وودي ألن	هانا وأختاها
Escape from Alcatraz (1979)	Don Siegel	دون سيغل	هروب من ألكاتراز
Wag the Dog (1997)	Barry Levinson	باري لفينسون	هزّ الكلب
Notting Hill (1999)	Roger Michell	روجر متشل	هضبة نوتنغ
Them! (1954)	Gordon Douglas	غوردون دوغلاس	هم!
There's Something About Mary (1999)	Peter and Bobby Farrelly	بيتر وبوبي فارلي	هناك شيء عن ماري
He Got Game (1998)	Spike Lee	سبايك لي	هو ممتاز في اللعب
These Three (1936)	William Wyler	وليام وايلر	هؤلاء الثلاثة
Hiroshima Mon Amour (1959)	Alain Resnais	ألان رينيه	هيروشيما ياحبيبي
Hilda Crane (1956)	Phillip Dunn	فيليب دَن	هيلدا كرين

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
هينِسي	دون شارب	Don Sharp	*Hennessey* (1975)
الواجهة			*(The Front)*
واحد، اثنان، ثلاثة	بيلي وايلدر	Billy Wilder	*One, Two, Three (1961)*
والآن الغد	مارتن ريت	Martin Ritt	*And Now, Tomorrow* (1976)
والد العروس	فنسنت منيلي	Vincente Minnelli	*Father of the Bride* (1950)
وجهاً لوجه	إنغمار برغمان	Ingmar Bergman	*Face to Face* (1976)
وجوه جديدة	هاري هورنر	Harry Horner	*New Faces* (1954)
وجوه إيف الثلاثة	ننالي جونسون	Nunnally Johnson.	*The Three Faces of Eve* (1957)
وردة القاهرة الأرجوانية	وودي ألن	Woody Allen	*The Purple Rose of Cairo* (1985)
وشم الوردة	دانيال مان	Daniel Mann	*The Rose Tattoo* (1955)
الوطني	رولاند إمريتش	Roland Emmerich	*The Patriot* (2000)
ولاية الشمس المشرقة	جون سيلز	John Sayles	*Sunshine State (2002)*
الولهانة	نورما جويسون	Norman Jewison	*Moonstruck* (1987)
ويات إيرب	لورنس كاسدان	Lawrence Kasdan	*Wyatt Earp* (1994)
يا أخي، أين أنت؟	جويل وإيثان كُوين	Joel and Ethan Coen	*O Brother, Where Art Thou?* (2000)
اليد السوداء	رتشارد ثورب	Richard Thorpe	*Black Hand* (1950)
يرقص مع الذئاب	كِفن كوستنر	Kevin Costner	*He Dances with Wolves* (1990)
يولاندا واللص	فنسنت منيلي	Vincente Minnelli	*Yolanda and thr Thief*
يوليوس قيصر	جوزيف مانكيويتز	Joseph L. Mankiewics	*Julius Caesar (1953)*
يوم الجرادة	جون شلسنغر	John Schlesinger	*Day of the Locust* (1975)
يوم الجمعة الثالث عشر من الشهر	شون كننغام	Sean S. Cunningham	*Friday the 13th (1980)*
اليوم الذي اشتعلت فيه النيران بالأرض	فال غِست	Val Guest	*The Day the Earth Caught Fire* (1961)

عنوان الفيلم بالعربية	المخرج		عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغته الأصلية
اليوم الذي توقفت فيه الأرض عن الحركة	روبرت وايز	Robert Wise	*The Day the Earth Stood Still* (1951)
يوم في سباق الخيل	سام وود	Sam Wood	*A Day at the Races* (1937)
يونايتد ٩٣	بول غرينغراس	Paul Greengrass	*United 93* (2006)

الملحق ٢

الكتابة عن الفيلم من منظور الطالب

إذا طُلِب منك أن تكتب عن الفيلم، اقتصر على موضوع محدد. لا تكتب عن «أفلامِ ألفردِ هتشكوك»، فهذا موضوع لكتاب. اختر بدلاً من ذلك فيلماً معيناً أو جانباً من ذلك الفيلم. لنستخدم **سايكو** مثالاً. إليك بعض الموضوعات المحتملة.

البدائل في سايكو

كما سبق أن رأينا، كان هتشكوك مفتوناً بالبدائل: الشخصيات التي تعتبر مرايا أو صوراً معاكسة. وبالإضافة إلى فيلم **ظل من الشك** الذي يزخر بالبدائل، توجد أفلام أخرى الازدواجية ظاهرة فيها. على سبيل المثال، لاحظ أحد كبار دارسي هتشكوك كثرة البدائل في فيلم **غريبان في قطار**: «مقطعان من كرة التنس تُظهِران بديلين متلائمين؛ أبوان محترمان يتمتعان بالنفوذ لكنهما بعيدان... مقطعان علىٰ دوامة خيول، امرأتان تضع كل منهما نظارة، وهما ميريام هينز Miriam Haines وباربرا مورتون Barbara Morton [باتريشيا هتشكوك Patricia Hitchcock ابنة المخرج]، وكأسان مزدوجتان من الويسكي، وصبيان يصاحبان ميريام في موعدها، والتوقيع المتمثل بظهور [هتشكوك] مع بديل لشكله: كمان ضخم». ويمكن أن نضيف لهذه القائمة ولاعة غاي Guy التي نُقِش عليها مضربا التنس المتقاطعان، وملعب التنس باعتباره «بديلين» طبيعيين (الملعب الأمامي والملعب الخلفي)، وجريمة قتل في بقعة محددة في مدينة ألعاب محددة لأزواج من الأشخاص، وجملتي الحوار المتطابقتين الافتتاحية والختامية»(١). إذا كان فيلما **ظل من الشك** و**غريبان في قطار** مألوفين بالنسبة لك، يمكنك أن تبدأ مناقشة مختصرة لافتتان هتشكوك بالبدائل، مع أمثلة من كلا هذين الفيلمين.

---

(١) دونالد سبوتو، **فن ألفرد هتشكوك: خمسون سنة من أفلامه.**

Donald Spoto, *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures* (New York: Doubleday / Anchor rev. ed., 1972), 192.

في فيلم **سايكو**، يمثّل نورمان بيتس (أنتوني باركنز) وأمه التي لا تُرى (إلا كجثة متعفنة) بديلين. فحين وجد نورمان أمه مع عشيقها في السرير، سمّمهما كليهما، وجعل الأمر يبدو وكأن أمه سممت عشيقها ثم أنهت حياتها بنفسها. وبعد ذلك أخرج جثة أمه من قبرها وعاد بها إلى منزلهما الفيكتوري. يعاقب نورمان أمه لممارستها الجنس، ثم يعاقب نفسه بارتداء ملابس مثل ملابس أمه في كل مرة يقتل فيها امرأة. وحين تظهر ضحية من هذا النوع، يصبح نورمان الجسد الذي تسكنه أمه، التي تدفعه روحها إلى قتل المرأة تماماً مثلما قتلها. ويظن المرء أن السيدة بيتس (لا يوجد ذكر لزوج لها) ربَّت نورمان على النظر للجنس كإثم. وحين يكتشف أن أمه ارتكبت الإثم الأكبر، يجعلها تدفع ثمن ذلك.

كما أن نورمان وضحيته ماريون كرين (جانيت لي) بديلان أيضاً. فماريون، مثل نورمان، لها سر خاص بها، إذ أنها فرت ومعها مبلغ أربعين ألف دولار يفترض أن تودع في المصرف، لكي تستطيع هي وحبيبها سام لوميس (جون غافن John Gavin) أن يبدأا حياة جديدة معاً. وبسبب عاصفة مطرية شديدة تمنع الرؤية تتوقف ماريون عند فندق بيتس، الذي يمتلكه نورمان. يعامل نورمان ماريون بمودة ويتصرف وكأنه يفهم مشكلتها، رغم أنه لا يعرف ما هي. والصور التي يستخدمها كل منهما ذات دلالات، فحين يعلق نورمان قائلاً «كل واحد منا واقع في مصيدته الخاصة»، تجيب ماريون: «أحياناً نسير إلى هذه المصائد بإرادتنا». ويشعر نورمان باقتراب روحي منها. وحين يعلق: «كلنا نصاب ببعض الجنون أحياناً، ألم يحدث هذا لك؟» تفهم ماريون قوله، رغم أن جنونها يختلف عن جنونه، وتجيب: «أحياناً مرة واحدة تكفي». ومحادثة ماريون مع نورمان تجعلها تدرك أن عليها العودة إلى فينيكس، «مسرح الجريمة»، وإما تودع المبلغ في المصرف أو تعيده إلى رئيسها. ومن الطريف أن ماريون تستخدم صورة «المصيدة» التي ذكرها نورمان لتشرح قرارها: «لقد دخلت في مصيدة في المكان الذي كنتُ فيه، وأود أن أعود وأخرج نفسي منها». لسوء الحظ، لا تتوفر الفرصة لها أبداً للتخلص من ورطتها. فروح السيدة بيتس قد سيطرت مرة أخرى على ابنها، ولا يطول بقاء ماريون في هذا العالم.

تحويل الرواية إلى فيلم

يمكنك أيضاً مقارنة الفيلم بمصدره الأدبي، الذي هو رواية روبرت بلوك Robert Bloch **سايكو** (١٩٥٩). في الرواية يرى نورمان نفسه على أنه «نورما Norma» حين يتقمص شخصية أمه. ويمكنك أن تقارن الطريقة التي يصور بها كل من بلوك وهتشكوك

زيارة محقق شركة التأمين أربوغاست لمنزل أسرة بيتس. ففي الفيلم، أثناء صعود أربوغاست السلّم، تندفع نورما / الأم من غرفتها ومعها سكين جزّار، وتطعنه طعنات متكررة. وتبدو نورما / الأم وكأنها جَدَّة. أما نورما في رواية بلوك، فهي أكثر أنوثة بعدة مراحل. وحين يدق أربوغاست الباب، تهرع نورما، قبل أن تدخله، بارتداء ثوب متغضن، وتطلي وجنتيها بالحمرة، وتنزلق على السلّم مثل حسناء من الجنوب.

في الفيلم، يظن المرء أن السيدة بيتس، رغم وصفها بأنها «امرأة متشبثة كثيرة المتطلبات»، كانت شديدة الأنوثة أو تخيلت أنها كذلك. وفي كلا الرواية والفيلم تزور ليلا Lila بيت أسرة بيتس على أمل أن تعرف شيئاً عن مكان وجود ماريون. وهي لا تعثر على أية معلومات عن ماريون، لكنها تستنتج أشياء كثيرة عن السيدة بيتس وابنها من غرفتي نومهما. في الرواية توصَف غرفة نوم السيدة بيتس بأنها مكان يعود إلى عصر تماثيل درسدن الصغيرة وطاولات الزينة الفاخرة. غطاء السرير مطرز باليد، وفي الخزانة تنورات قصيرة تعيد المرء إلى العقد الثالث من القرن العشرين، ما يوحي باحتمال أن السيدة بيتس كانت مستهترة في ملابسها. كما كان لديها ولع بالقبعات ومناديل الرأس التي كانت تقليعتها سائدة. بل هناك أيضاً بعض الشالات، التي من المحتمل أنها كانت ترتديها حين تتخذ شخصية الأرملة بيتس.

يوجد في الفيلم مشهد مشابه يكشف أن السيدة بيتس كانت امرأة ذات ذوق فيكتوري. وفي غرفة نومها ذات الستائر توجد مغسلة من البورسلين ومدفأة جدار وطاولة زينة. وتوجد بعض الأثواب في الخزانة ذات صبغة أنثوية شديدة، مرتبة بعناية على تعليقات ملابس. ويتصف السرير بصفة حسية، فهو أملس ومغطى بالأطلس، ويبدو المكان المثالي للجنس غير الشرعي الراقي في أسلوبه. كما يوجد تكور على السرير يوحي أن أحد شاغليه أمضى وقتاً أطول وهو مضطجع مما أمضاه وهو معتدل في جلسته. لكن كما نعلم فيما بعد، سرق نورمان جثمان أمه وعالجه كيميائياً وكان يحركه هنا وهناك أثناء النهار ومن المحتمل أنه كان يضعه على السرير في الليل.

في كلا الرواية والفيلم، تدخل ليلا غرفة نوم نورمان. الغرفتان مختلفتان جداً. في الرواية توجد لدى نورمان مجموعة غريبة من الكتب: عن علم الكون، ومسائل السحر والتنجيم، والصوفية، وفلسفة معرفة أسرار الطبيعة ومعرفة الله، وكتاب دي ساد de Sade **جوستين** *Justine*، ورف كامل من المطبوعات الإباحية. لكن هتشكوك يصوّر لنا غرفة من نوع مختلف، غرفة شاب حسّاس. وفي الرواية يزن نورمان أكثر من ٩٠ كيلوغراماً، ويسرّ برؤية نفسه عارياً، ويحب المسكرات، ويستمتع بالقراءة عن طرق

التعذيب البدائية. وباستثناء أرنب محشو قد يكون هو ما ألهم اهتمام نورمان بالتحنيط، فإن غرفته في الفيلم توحي بمستوى معين من النضج: كتب ذات أغلفة جلدية وفونوغراف مع أسطوانة **إيروتيكا** لبيتهوفن على قرصه المستدير. ومع أننا لا نرى السيدة بيتس ولا نورمان في مراهقته، فإن غرفتيهما تزودانا بلمحة عن عالميهما.

السيدة بيتس التي لا نراها والأمهات المريعات في أفلام هتشكوك

من الممكن لك أن تضع السيدة بيتس ضمن تراث «الأم المريعة»، وهو المصطلح الذي أطلقه كارل يانغ على الجانب المظلم من النموذج الأصلي للأنثى، الذي لا يمثل الأم الراعية، بل مسببة الموت والخراب. وكان هتشكوك مفتوناً بالأم المريعة، التي تقوم في أكثر أشكالها تطرفاً بالتهام صغارها. خذ على سبيل المثال نورما نيوتون Norma Newton في فيلم **ظل من الشك**، التي تفوق قوة ارتباطها بأخيها قوة ارتباطها بزوجها وأولادها، ومدام سباستيان Madame Sebastian في **سيء السمعة**، التي تغار من أية امرأة يهتم ابنها بها، ووالدة برونو – المعروفة فقط باسم السيدة أنتوني (مثلما تُعرف والدة نورمان باسم السيدة بيتس) – المشغوفة بابنها والتي تعتني بأظافره وترسم صورة للقديس فرانسيس Francis، وهي صورة بشعة ومضحكة تسبب لبرونو حالة من الهستيريا لأنها تذكّره بوالده. وقد سبق أن قرأت عن ليديا في فيلم **الطيور** (ص ٣١٤–٣١٥) وكيف تنجح في تقويض جميع علاقات ابنها العاطفية. وأخيراً في فيلم **مارني**، لدينا برنيس Bernice والدة مارني التي نكتشف في النهاية أنها كانت مومساً. لقد زرعت برنيس في مارني احتقار الجسد ما جعل نفوراً من الجنس ينمو لدى مارني، في حين أن برنيس اعتنقت الدين وأصبحت عديمة العاطفة وبعيدة. ومن أجل أن تشتري مارني حب أمها، تحولت إلى لصة تعمل تحت عدد من الأسماء المستعارة. وينكشف سر برنيس الرهيب في النهاية حين تُرغَم مارني على استعادة تجربة تعرضت لها حين كانت في الخامسة ودفنتها حتى الآن في أعماق اللاوعي، وهي الليلة التي انحنى فوقها أحد زبائن أمها في ملابسه الداخلية وهي في سريرها، ما أدى إلى مأساة أصابت مارني ذات الأعوام الخمسة برضوض نفسية جعلتها ضحية لرأي أمها الملتوي حيال الجنس.

تاريخ إنتاج سايكو

افترض أنك تعرف أن **سايكو** كان في الأصل من توزيع شركة بارامونت. ثم قمتَ بجولة استوديو يونيفرسال في لوس أنجلس ورأيت واجهة بيت أسرة بيتس التي استخدمت في الفيلم. قد تتساءل كيف انتهى الأمر بمشهد تصويري من بارامونت في

يونيفرسال. وإذا كنت على اطلاع على أفلام هتشكوك الرئيسية، قد تتساءل أيضاً عن السبب في أنه أُتْبِع فيلم **شمال – شمال غربي** (مترو غولدوين ماير، ١٩٥٩) بفيلم بالأسود والأبيض مثل **سايكو** (بارامونت، ١٩٦٠). فقد صُوِّر فيلم **شمال – شمال غربي** بالألوان، وكذلك أفلام **النافذة الخلفية** و**القبض على لص** و**المشكلة مع هاري** و**الرجل الذي عرف أكثر مما ينبغي**. وازدان فيلم **شمال – شمال غربي** بنجمين كبيرين: كاري غرانت وإيفا ماري سينت. وضم فيلم **سايكو** ممثلين ممتازين (أنتوني بيركنز وجانيت لي وفيرا مايلز وجون غافن) لكن لم يكن اسم أي منهم كافياً وحده لبيع الفيلم. كما أن «مظهر» الفيلم كان مختلفاً أيضاً عن أفلام هتشكوك الأخرى في استوديو بارامونت. كانت تكلفة فيلم **سايكو**، باعتباره بالأسود والأبيض، ضئيلة نسبياً (٨٠٠٠٠٠ دولار)، وهو بصرياً يتصف بالبساطة المعهودة في سلسلة هتشكوك التلفزيونية: **ألفرد هتشكوك يقدّم**. باختصار، حين عاند استوديو بارامونت حول إنتاج **سايكو** بحجة أن جميع المسارح الصوتية مشغولة، كان رد هتشكوك أن من الممكن تصوير الفيلم لدى يونيفرسال، حيث يجري تصوير **ألفرد هتشكوك يقدّم** (ومن هنا «المظهر» البسيط) وباستخدام طاقمه الخاص. كل ما طلبه هو أن يقوم استوديو بارامونت بتوزيع الفيلم، بل إنه وافق على التخلي عن أجر المخرج عن ستين بالمائة من نسخة الفيلم السلبية. ووافقت شركة بارامونت، معتقدة أن الفيلم سيفشل. لكنه أصبح اشهر أفلام هتشكوك، وآخر أفلامه لحساب باراماونت. بعدها انتقل إلى يونيفرسال، حيث أمضى ما تبقى من مساره المهني. كما أنه حوّل حقوقه في فيلم **سايكو** إلى أسهم في شركة الموسيقى الأمريكية MCA، التي كانت آنذاك الشركة الأم ليونيفرسال. وهكذا فإن فيلم **سايكو** هو في الحقيقة من أفلام يونيفرسال، بالرغم من أنه كان في الأصل من توزيع بارامونت. إذا كنت مهتماً بكتابة بحث عن تاريخ إنتاج **سايكو**، فعليك مراجعة كتاب السيرة الذي كتبه دونالد سبوتو بعنوان **الجانب المظلم من العبقرية: حياة ألفرد هتشكوك** (Boston: Little Brown, 1938)، وكتاب برنارد ديك **مدينة الأحلام: صنع أفلام يونيفرسال وإعادة صنعها** Bernard F. Dick, *City of Dreams: The Making and Remaking of Universal Pictures* (Lexington: University of Kentucky Press, 1997)، وكتاب ديك **منغمسة: موت أفلام بارامونت وولادة هوليوود الشركات** Bernard F. Dick, *Engulfed: The Death of Paramount Pictures and the Birth of Corporate Hollywood* (Lexington: University Press of Kentucky, 2001).

تذكر أنه إذا كان الأدب القصصي والروائي بيتاً عديد النوافذ، فكذلك الفيلم. ابحث عن المنظر الخاص بك.

توجد طرق متنوعة لتوثيق مصادرك. هذا الكتاب[١] يستخدم صيغة **دليل شيكاغو في الأسلوب**، الذي يتضمن أرقاماً مرتفعة قليلاً ضمن النص تشير إلى الهوامش وقائمة مرقمة للمصادر (**الهوامش**) في النهاية. وإذا كنتَ تستخدم هذه الصيغة فإن هوامشك الواردة في النهاية يجب أن تأتي على صفحة (أو صفحات) منفصلة[٢] في نهاية بحثك، ثم تتبعها **قائمة المراجع**. لاحظ أن هذا الكتاب لا يحتوي على قائمة بالمراجع، لكنها يجب أن تستخدم في البحث الجامعي.

في **قائمة المراجع** تُرَتَّب الأسماء هجائياً حسب الاسم الأخير. مثال على ذلك:

ديك، برنارد. **تشريح الأفلام**. ترجمة محمد منير الأصبحي. دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٣.

وإذا كنت تستشهد بمقالة، يرد العنوان ضمن أقواس مزدوجة. ارجع إلى الهوامش في نهاية الفصل ١، التي تشتمل على مقالة كتبتها شيلا نايار:

نايار، شيلا. «أحلام، دارما، السيدة داوتفاير». **مجلة الفيلم والتلفزيون الشعبيين**. (صيف ٢٠٠٣): ٧٣ – ٨٢.

إذا كنت تدرس مقرراً يدرِّسه أحد أعضاء قسم اللغة الإنجليزية أو قسم العلوم الإنسانية، قد يطلب منك توثيق مصادرك باستخدام صيغة رابطة اللغات الحديثة MLA. وهذه هي أسهل الصيغ. فهي تتألف من توثيق بين أقواس ضمن النص وقائمة «الأعمال المستشهد بها» التي تعادل في الواقع قائمة المراجع. لنفترض أنك تكتب عن البدائل في أعمال هتشكوك وأردت الاستشهاد بدونالد سوتو دون أن تقتبس كلماته حرفياً. باستخدام صيغة رابطة اللغات الحديثة، تكتب: «يبرز فيلم **ظل من الشك** لما فيه من أزواج وبدائل (سبوتو ١٢٠)». ولكي يعرف قارئك المصدر، عليه الرجوع إلى قائمة «الأعمال المستشهد بها» والبحث تحت حرف السين، حيث سيجد:

(١) من الواضح أن الكلام عن التوثيق يخص الأصل الإنجليزي والكتابات باللغة الإنجليزية، لكنني في الترجمة اتبعت النموذج الوارد في الأصل بالدقة الممكنة. وبما أن التوثيق باللغة العربية يتبع في كثير من الأحيان نماذج أجنبية، فقد ترجمت القسم الخاص بالتوثيق كما هو، آملاً أن يكون في هذا فائدة لتحاشي الإهمالات التي نجدها في بعض أساليب التوثيق باللغة العربية، حيث يغفَل مكان النشر وسنته واسم الناشر جميعها أو بعضها، أو يرد ذكرها عشوائياً. (المترجم)

(٢) لايستخدم المؤلف في هذا الكتاب صفحات منفصلة للهوامش في كتابه، وقد اتبعت مثاله في الترجمة، كما أن الهوامش لا ترد في نهاية الكتاب، بل في نهاية كل فصل. (المترجم)

سبوتو، دونالد. **فن ألفرد هتشكوك: خمسون سنة من أفلامه**. الطبعة الثانية. نيويورك: دبلداي / أنكور. ١٩٩٢.

وإذا كنت تريد الاستشهاد بسوتو حرفياً، قد تقول: «يبين دونالد سوتو أنه في فيلم **ظل من الشك** يُراكم هتشكوك عدداً من **الأزواج** و**البدائل** (١٢٠)». إذ أنك إذا ذكرت اسم المؤلف في جملتك، لا تحتاج إلا إلى إضافة الصفحة أو الصفحات بين أقواس. والقارئ لا يزال يعرف أن عليه البحث تحت حرف السين للعثور على المصدر.

وإذا كان هذا الكتاب يستخدم في قسم اتصالات أو دراسات وسائل الإعلام، قد يصرّ مدرِّسُك على صيغة «رابطة علم النفس الأمريكية»، المعروفة أحياناً باسم «المؤلف، التاريخ». على سبيل المثال: «يبرز فيلم **ظل من الشك** لما فيه من أزواج وبدائل (سبوتو، ١٩٩٢، ١٢٠)». وإذا ذكرتُ اسم المؤلف، فسأقول: «كما يقول سبوتو (١٩٩٢)، يبرز فيلم **ظل من الشك** لما فيه من أزواج وبدائل». وأفعل الشيء نفسه إذا أردت الاستشهاد بسوتو حرفياً: «كما يقول دونالد سوتو (١٩٩٢) في فيلم **ظل من الشك** يُراكم هتشكوك عدداً من **الأزواج** و**البدائل** (ص ١٢٠)». وإذا كنت تستخدم صيغة «رابطة علم النفس الأمريكية» استخدم في نهاية بحثك العنوان: «مراجع». وهنا أيضاً تتبع الترتيب الأبجدي، لكنك تستخدم الصيغة التالية:

سبوتو، دونالد. (١٩٩٢). **فن ألفرد هتشكوك: خمسون سنة من أفلامه**. الطبعة الثانية. نيويورك: دبلداي / أنكور.

لكن تذكّر أنه يمكنك عملياً الاستشهاد بأي مصدر: كتب ومقالات في الصحف الاسبوعية والشهرية والفصلية وأفلام وبرامج تلفزيونية ومراجعات ومصادر من الشبكة (الإنترنت) وغيرها. وإذا كنت في شك حول كيفية توثيق مصدر ما، فأفضل خيار لك هو الرجوع إلى أحدث طبعة من كتاب ديانا هاكر **مرجع الكاتب** Diana Hacker, *A Writer's Reference* (New York: Bedford / St. Martin's). وحين تتعلم أسس التوثيق، تصبح الكتابة عن الأفلام أقل مشقةً وأكثر متعة. على الأقل ستكون لديك قناعة بأنك جمعت بين نظراتك الثاقبة ونظرات دارسي الأفلام الذين اخترتهم وبينت أنك مرجعاً في الأفلام بطريقتك الخاصة.

بحث أحد الطلاب كعينة

الفن ضد العنف في برتقالة آلية

ديفيد غولدستون

نال فيلم ستانلي كوبريك المقتبس من رواية أنتوني برغس Anthony Burgess جائزة نقاد نيويورك السينمائيين لأفضل فيلم في عام ١٩٧١. وقد تلقى الفيلم الكثير من المديح بسبب صفاته الجمالية بقدر ما تلقاه على المسائل الأخلاقية التي يطرحها. وقد أدخل كوبريك موسيقى من مؤلفات موسيقية مختلفة في لحظات حاسمة من الفيلم لتسليط الضوء على التوترات والالتباسات التي أراد إيضاحها. فاستخدم موسيقى روسيني وبيتهوفن (التي تلهم أحلام ألكس بالأذى والخراب) كخلفية للعنف اللاعقلاني الذي يرتكبه ألكس وأصدقاؤه.

حين يتقاتل ألكس وعصبته مع عصابة منافسة، يكتسب عنف كلتا المجموعتين جمالاً منحرفاً من خلال تصميم الحركات المنمّق والموسيقى من أوبرا روسيني «الغراب اللص». ونتيجة لذلك يصطرع في المشاهدين لؤم القتال مع جمال التصوير، ويدخلون في تجربة الإحساس بالالتباس وعدم اليقين. وهذا متعمد من قبل كوبريك، فهي محاولة لتغريب المشاهدين عن ضحايا المواجهات. وربما كان يستعمل هذا التوتر لشرح تنوع الطبيعة البشرية وتناقضاتها. ففي حين أن المجتمع قد يدين أعمال العنف، يوجد مع ذلك جانب عدواني فطري من طبيعة الإنسان. لذلك يستعيد استخدام كوبريك للموسيقى هذه النزعة في اللاوعي عند المشاهدين، مسبباً بذلك غياباً لليقين الأخلاقي.

ولذلك لا نعرف ما إذا كان علينا أن نغني مع أليكس على موسيقى «أرقص تحت المطر»، ونقذف أقدامنا حسب الإيقاع مع قدمه، أو أن نشمئز من قسوته. بل إن كوبريك لديه من اللطف ما يجعله يذكرنا في النهاية بافتقادنا إلى اليقين، إذ يترك موسيقى «أرقص تحت المطر» ترن في آذاننا لترغمنا على الاختيار بين أن نتذكر جين كيلي بخطواته الخفيفة وهو يرقص بين برك ماء المطر أو قدمي ألكس العنيفتين وهو يدوس على ضحاياه.

وما يثير الاهتمام أن كوبريك يلعب بموقفنا من ألكس بالطريقة نفسها. ففي البداية يستثير ازدراءنا ونحن نشاهد قسوة ألكس العديم الرحمة، ثم تعاطفنا حين يتعرض للخيانة وللصلب الروحي، وختاماً شعورنا بعدم اليقين حين «ينهض» من جديد. وقد نكره استخدامه «العنف المفرط»، لكن سحر لهجته الإليزابيثية الذي لا يمكن إنكاره وحبه لـــ «لدفيغ فان»[1] تمنعنا من نبذه كلياً. فألكس هو صورة متناقضة: بربري متحضر، وربما هذا ما يتهمنا كوبريك جميعاً به.

---

(١) بيتهوفن. (المترجم)

ينضح الفيلم بالفتنة الجمالية. وكما كتب أحد النقاد: «يستخدم السيد كوبريك باستمرار ... عدسة واسعة الزاوية لتشويه العلاقات المكانية ضمن المَشاهد»، ويقول إن المخرج يقصد فصل الأشخاص والصور عن البيئة والتشديد على الفروق بينها (كانبي ١٩٣). إن كوبريك يخلق منذ البداية جواً سيريالياً شبيهاً بالأحلام. فأولاً، يطالعنا وجه ألكس (تحيط بإحدى عينيه رموش مستعارة)، ثم نستوعب البيئة. ومن المحتمل أن كوبريك استخدم هذا الأسلوب الفني الشبيه بالحلم ليمثّل الرؤيا التي تحفزها المخدرات لدى ألكس وعصابته أثناء وجودهم في مقهى الحليب. ويعود كوبريك إلى أسلوب واقعي حين لا يكون أفراد العصابة تحت تأثير المخدرات – على سبيل المثال، أثناء النهار أو حين إرسال ألكس إلى السجن.

إذا نظرنا إلى الفيلم نظرة سطحية نجده مستقبلياً، لكنه في الحقيقة نقد للمجتمع المعاصر. صحيح أن هناك طابعاً مستقبلياً في الملابس والخلفيات، لكن كوبريك يرفض أن يريح المشاهدين بالإيحاء أن الأحداث تنتمي إلى المستقبل البعيد.

وآخر جملة يقولها ألكس: :نعم، لقد شُفيتُ! تسخر من العلاج الذي وصفه المجتمع له. لقد عاد ألكس إلى شخصيته القديمة بمساعدة الأشخاص أنفسهم الذين حاولوا تدمير روحه وحريته في الاختيار. وهذا إعتاق ساخر لألكس، الذي نهض وهوى ونهض من جديد في عالم ليس أقل مرضاً منه. بناء عليه، يستحيل على مجتمع كهذا أن يقدم الخلاص لألكس. وبالتالي، حين يحلم مرة أخرى بالاغتصاب والعنف بمرافقة سيمفونية بيتهوفن التاسعة، فإننا نتقبل كونه قد عاد إلى وضعه «الطبيعي». وببساطة تامة لم يكن من المجدي أن نتوقع من سبب حالته، وهو المجتمع، أن يكون أيضاً علاجه.

الأعمال المستشهد بها[١]

برتقالة آلية. إخراج ستانلي كوبريك. مع مالكولم ماكدوِل وباتريك ماغي وأدرِين كوري. الأخوان وارنر. ١٩٧١.

كانبي، فنسنت. «فيلم 'برتقالة آلية' يبهر الحواس والذهن». مراجعة لفيلم **برتقالة آلية. مراجعة الأفلام في نيو يورك تايمز (١٩٧١–١٩٧٢)**. نيويورك: دار نشر نيويورك تايمز وآرمو، ١٩٧٣. ١٩٣.

---

(١) باعتبار أن الغرض من ذكر المصادر هنا هو إيضاح طريقة كتابة المراجع، فقد نقلتها بأكملها إلى اللغة العربية. أما في نص الكتاب، حيث يحتاج القارئ الذي يود الرجوع إلى المصادر إلى بيانات النشر بلغتها الأصلية، فلم أجد حاجة إلى كتابتها بالعربية. (المترجم)

الملحق ٣

المصادر على الشبكة (الإنترنت) وتوثيقها

استئجار أشرطة الفيديو وأقراص الفيديو الرقمية وشراؤها

إذا كنت مهتماً بشراء أشرطة الفيديو وأقراص الفيديو الرقمية أو استئجارها، فعليك الرجوع إلى آخر طبعة من كتاب ليونارد مولتن **دليل الأفلام والفيديو** Leonard Maltin, *Movie & Video Guide* (New York: Signet) الذي يجري تحديثه سنوياً ويشتمل على قائمة كاملة بمصادر الشراء عن طريق البريد. واثنان من أفضل هذه المصادر هما فيديو اختيار النقاد www.ccvideo.com والسطيحات www.facets.org. ومن المصادر الأخرى أفلام بلا حدود (هاتف 1-800-4668437)[١] أو www.moviesunlimited.com أو نِتفلِكس Netflex.

مواقع الشبكة

مثلما يتوقف نشر الكتب، فمن الممكن لمواقع الشبكة أن تختفي. أحدث مواقع الشبكة وأكثرها صلة بالأفلام مدرجة الآن في www.digital-librarian.com/movies.html. ومن المواقع الأخرى موقع يزهو بأنه يحتوي على ٢٥٠٠٠ رابط، وهو www.cinemedia.org. وحين تبحث في الشبكة، فإنك تمضي وقتاً أقل إذا كان لديك هدف محدد في ذهنك. على سبيل المثال:

التصنيف

لم تكن التصنيفات الحالية (G, PG, PG-13, R والتصنيف النادر الاستعمال NC-17) موجودة قبل عام ١٩٦٨. ومن منتصف العقد الرابع إلى منتصف السادس

(١) هذا رقم هاتف مجاني قد لا يعمل إلا في الولايات المتحدة. (المترجم)

من القرن العشرين، كانت التصنيفات الوحيدة التي تتمتع بشيء من الأهمية هي تصنيفات فيلق الحشمة الوطني، الذي تأسس عام ١٩٣٤، والذي كان مرتبطاً بالكنيسة الكاثوليكية الرومانية. وقد صنف الفيلق الأفلام في عدة فئات: «تأييد عام»، و«للكبار»، و«اعتراض أخلاقي بالنسبة لجميع المشاهدين على بعض الأجزاء»، و«مشجوب». وعلى الرغم من أن صناعة السينما نظرت إلى تلك الفئات نظرة جدية، إلا أن الفيلق لم يكن من أذرع هذه الصناعة.

أما الفئات الحالية فقد حددتها رابطة الأفلام الأمريكية. ويعتبر بعض المشاهدين أن هذه الفئات نسبية. وقد تود أن ترجع إلى www.filmratings.com، وهو موقع يحاول أن يكون موضوعياً قدر الإمكان بالنسبة للجنس والعنف. وإذا كانت العبارة المستخدمة لا تقتصر على كلمة «عنف» أو «جنس»، بل هي «عنف مصور بالتفصيل» أو «جنس مفرط»، فقد تود أن تفكر أكثر من مرة إذا كان لديك طفل أو أخ أو أخت أصغر منك ممن لديهم حساسية شديدة. فكِّر أيضاً بالدخول إلى موقع www.critics.com، الذي يحتوي على مراجعات محددة تماماً حول مقدار البذاءة والجنس والعنف الموجود في فيلم جديد.

الأفلام الجديدة

يمكنك دائماً البحث عن كلمة مفتاحية للعثور على موقع أحد الأفلام على الشبكة، لكن في كثير من الأحيان يمكنك أن تخمّن عنوان الموقع باستعمال بضع حيل بسيطة، فعادة موقع الفيلم هو عنوانه مع بعض التعديل. وبالنسبة لبعض الأفلام لا تحتاج لأكثر من العنوان متبوعاً بـــ .com، مثل فيلم **الجدة تورينو** *Gran Torino* (٢٠٠٨) (Grantorino.com)، ولكن بالنسبة لأفلام أخرى، مثل فيلم **شك** *Doubt* (٢٠٠٨)، لا بد أن تذكر العنوان متبوعاً بكلمة الفيلم (the movie أو the film) (مثل Doubtthemovie.com). كما أن بعض الأفلام الأخرى تتطلب ذكر اسم الاستوديو أو الموزع. فلموقع فيلم **المصارع** *The Wrestler* (٢٠٠٨)، ادخل إلى www.FoxSearchlight.com. وللمواقع الجديدة، ابحث في إعلانات الأفلام في ملحق صحيفة **نيويورك تايمز** «الفن وأوقات الفراغ» الذي يصدر يوم الأحد.

عناوين الاستوديوهات على الشبكة

ديزني	http://disney.go.com
يونيفرسال	http://universalstudios.com
الأخوان وارنر	www.warnerbros.com
مترو غولدوين ماير / يونايتد أرتيستس	www.mgmua.com
فوكس القرن العشرين	http://foxmovies.com
بارامونت	www.paramount.com
سوني (كولومبيا)	http://sonypictures.com
ميراماكس	www.miramx.com
كاسل روك Castle Rock	www.lonestar-movie.com
فاين لاين فيتشرز Fine Line Features	www.finelinefeatures.com
فوكس سيرتشلايت	www.foxsearchlight.com

الممثلون والمشاركون والمراجعات

قاعدة بيانات الأفلام على الإنترنت (www.imbd.com) هي مكان جيد للبدء فيه، رغم أنها ليست مكتملة كما يتمناها المرء. ومن الملامح البارزة ما نجده تحت عنوان «جوائز ومراجعات Awards and Reviews». انقر على «مراجعات خارجية external reviews» ثم على «أعظم الأفلام – تحليل شامل لأفلام الولايات المتحدة The Greatest Films – comprehensive analysis of U.S. film». الكلمة المفتاحية هي «كلاسيك classic». إذا كان هذا ما تسعى إليه، فستكتشف تحليلاً للأفلام الكلاسيكية يتناولها عملياً لقطة بعد لقطة، بالإضافة إلى مقتطفات من الحوار. بالطبع حتى هذه التحليلات التفصيلية لا يمكن أن تحل محل تجربة الفيلم الفعلية. وقد تود أن تقارن التحليل بالفيلم بعد أن تشاهده لترى ما إذا كان الكاتب قد أخطأ في أي تفصيل. كما أن قاعدة بيانات الأفلام على الإنترنت تستحق المتابعة بسبب قسم التعليقات فيها، ففيه تجد ردود فعل تتراوح بين الواسع الاطلاع وعديم المعرفة. ودليل جميع الأفلام (www.allmovie.com) يتضمن بعض الملامح الشبيهة بقاعدة بيانات الأفلام.

أحد المراجع الأخرى موقع أكاديمية فنون الأفلام وعلومها (AMPAS) على الشبكة، وهو www.oscars.org. بالنقر على «ابحث Search» في هذا الموقع تستطيع

الوصول إلى كمية واسعة من المعلومات عن أشياء عديدة منها مركز فيربانكس Fairbanks لدراسة الأفلام، وهو مركز هام لموارد البحث السينمائي، والمحاضرات وحلقات البحث التي ترعاها الأكاديمية، وجوائز الطلاب وزمالات كتابة السيناريو.

وإذا احتجت إلى معلومة هامة لم تعثر عليها على الشبكة، يمكنك الكتابة إلى خدمة المعلومات في أكاديمية فنون الأفلام وعلومها (NFIS) أو الاتصال بها على العنوان:

Fairbanks Center for Motion Picture Study, 333 S. La Cinega Boulevard, Beverly Hills, CA 90211-1972.

أو رقم الهاتف (001-310-247-3000). كما يمكنك زيارة مركز فيربانكس في بيفرلي هيلز.

مكتبة الكونغرس

ادخل إلى http://leweb.loc.gov/film للوصول إلى موقع مجلس الحفاظ على الأفلام القومي، حيث ستكتشف روابط إلى سجل الأفلام القومي، وأكاديمية فنون الأفلام وعلومها، ومعهد الأفلام الأمريكي، ومعهد الأفلام البريطاني، وسندانس Sundance ومهرجانات سينمائية أخرى، ومئات من المنظمات الأخرى التي لها علاقة بالأفلام.

مواقع المخرجين

يتزايد عدد المخرجين الذين لهم مواقع. ويمكنك دائماً البحث باستخدام اسم المخرج كمختصر شبكي URL، مثل www.woodyallen.com. وباستعمال طريقة محركات البحث أو imdb.com يمكنك أن تقرر بشكل دقيق الجانب الذي تود التركيز عليه من حياة المخرج (سيرة حياته أو أحد أفلامه أو مقابلة معه على الشبكة أو مقالة).

توثيق الموارد الشبكية

تذكر أنه لا بد من توثيق المواد المأخوذة من الإنترنت حين تستعمل في بحث أو في مقال نقدي.

لنفترض أنك تكتب بحثاً عن كلينت إيستوود وتعرف أن برنامجاً عنه ظهر في «الخدمة الإذاعية الحكومية» PBS ضمن سلسلة **الأساتذة الأمريكيون**. اذهب إلى محرك بحث، واكتب «الأساتذة الأمريكيون American Masters» ثم حدد مكان كلينت إيستوود:

Eastwood, Clint. وحين تنقر على الاسم تكتشف المقالة الرئيسية التي كتبها ديفيد كير David Kehr بعنوان «إيستوود الأسود»، وتقرر أن تستعملها في بحثك. وبغض النظر عما إذا كنت ستقتبس حرفياً من نص كير أو ستعيد صياغة أفكاره بكلماتك، لا بد أن تقر بمصدرك وتورد معلومات مثل اسم المؤلف وعنوان المقال والعنوان الإلكتروني وتاريخ دخولك إلى الموقع. إذا دخلت الموقع بتاريخ ٢ كانون الثاني ٢٠٠٩، وكنت تتبع دليل أسلوب رابطة اللغات المعاصرة، فتوثيقك يجب أن يظهر على النحو التالي في قائمة «الأعمال المستشهد بها»:

كير، ديفيد. «إيستوود الأسود». مقالة بارزة. **الأساتذة الأمريكيون**. الخدمة الإذاعية الحكومية. ٢ كانون الثاني ٢٠٠٩.

http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/eastwood_c.html.

وفي الأحوال العادية، ستذكر تاريخ إذاعة البرنامج عن إيستوود أو على الأقل العام الذي عرض فيه. لكن الموقع الشبكي لا يذكر هذه المعلومة. ومن إحدى النواحي، ليس ذلك ضرورياً، باعتبار أنك لا تقتبس من البرنامج، ولكن من المقالة غير المؤرخة التي نتجت عن البرنامج ونُشِرَت على الشبكة.

توثيق مصادر شبكة الإنترنت هو في بعض الجوانب أكثر تعقيداً من توثيق الكتب والمقالات، لكنه لا يقل أهمية. تأكد من استخدام دليل حديث للمراجع يصف كيفية وصف مختصرات الشبكة والموارد الإلكترونية.

مسرد بالمصطلحات السينمائية

الإبداعية (نظرية المبدع): النظرية التي تعتبر المخرج هو العقل المركزي وراء الفيلم ويستحق مكانة مؤلف (مبدع) وصاحب الفيلم (مثل فيلم ألفرد هتشكوك **سايكو**). وقد اتضح أن النظرية موضع جدل شديد، مع أنه يمكن تبريرها حين تطبيقها على عمل مبدعين من أمثال بيلي وايلدر وجوزيف مانكيويتز وجون فورد وهتشكوك وغيرهم، ممن لديهم القدرة على ترك طابعهم الخاص في أفلامهم.

الاستبدال الشكلي: هو **استبدال** شيء بآخر يشبهه في الشكل (مثلاً استبدال شكل راقصة باليه موجود على صندوق موسيقي بفتاة صغيرة ترتدي ملابس الباليه).

الاستبدال: انتقال فيه **اختفاء تدريجي** لإحدى اللقطات و**ظهور تدريجي** للقطة أخرى، وأحياناً تتداخل اللقطات (وهذا يسمى الاستبدال المتداخل).

الاستدارة: لقطة تدور آلة التصوير فيها أفقياً على محور ثابت. وهي ليست تماماً لقطة متحركة لأن آلة التصوير لا تنتقل من مكانها، بل يتحرك رأسها فقط.

استرجاع الماضي: قطعة من الفيلم قصيرة أو مطوّلة تصور تصويراً درامياً ما حدث في الماضي.

الأسطورة: حكاية تتحدى الزمن تعبر عن حقائق عامة عن الحياة والموت والقدر والطبيعة وعن ما هو مقدس وما هو بشري.

الإسقاط الخلفي المصغّر: أسلوب تُسقَط فيه أحداث حية (وليس ممثلين أحياء) على شاشة، يوجد أمامها مشهد تصوير مناسب القياسات مع نماذج لأشكال (مثل شكل نصفي لكينغ كونغ) تتناسب حركتها مع الأحداث الحية من خلال **التصوير المثبَّت**.

الإضاءة الخافتة: نتيجة نسبة التباين الشديد بين **النور الأساسي** و**النور المُشبِع**. وتنتج عن ذلك صور مظللة ومظلمة مثالية لأفلام الرعب و**الفيلم الأسود**.

إضاءة النقاط الثلاث: الخطة المتعارف عليها في الإنارة التي تستخدم الأنوار **الخلفي** و**الأساسي** و**المُشبِع**.

الإطار المثبّت: شكل من **التصوير بلا حركة**، تصبح الصورة السينمائية فيه صورة فوتوغرافية ثابتة.

الإطار: (١) صورة مفردة على شريط فيلمي؛ (٢) الأطراف التي تحتوي بداخلها الصورة المصوّرة كما لو أنها صورة فوتوغرافية موضوعة ضمن إطار.

آلة التصوير الذاتية: أسلوب يحل فيه المُشاهد محل الشخصية، فيمر بالتجربة التي تمر الشخصية بها. انظر أيضاً **لقطة وجهة النظر**.

آلة التصوير المتحركة: مصطلح عام يطلق على آلة التصوير حين تكون في وضع متحرك.

آلة التصوير المحمولة باليد: التصوير بآلة محمولة إما ممسوكة باليد أو مربوطة بالمصور.

الإنارة الجانبية: الإنارة من أحد جانبي الموضوع المصوّر، ما يجعل نصفه مناراً والنصف الآخر في الظل.

الإنارة السفلية: إنارة أكثر انخفاضاً من الموضوع المراد تصويره، ما يترك جزءاً منه في الظل.

الإنارة العلوية: إنارة من فوق الموضوع المصوّر يمكنها أن تنتج تأثيراً متوهجاً.

الإنارة القوية: الإنارة التي تُنْتِج درجة السطوع نفسها في الصورة بأكملها (وهي مثالية في الفيلم الغنائي الموسيقي وفيلم الملهاة) وتَنتُج عن التباين الخفيف بين **النور الأساسي** و**النور المُشبِع**.

الإنتاج: المرحلة الأولى من صنع الفيلم، ويليها **التوزيع** و**العرض**، ويدل المصطلح على كل شيء له علاقة بصنع الفيلم قبل خضوعه للمونتاج.

الانتقال: وسيلة تستخدم للوصل بين مشهدين، مثل **الاختفاء التدريجي** و**الظهور التدريجي** و**الاستبدال** و**الماسح** و**انفتاح** و**انغلاق الحدقة**.

الانعكاس: المحاولة الواعية والمتعمدة من قبل كاتب الرواية أو المسرحية أو صانع الأفلام للفت الانتباه إلى عمله بصفته رواية أو مسرحية أو فيلماً، بحيث أننا نقرأ رواية عن كتابة الرواية أو نشاهد مسرحية عن المسرح أو فيلماً عن السينما. فرواية سارتر **الغثيان** تتناول العملية المعقدة المطلوبة لإبداع رواية، وتستدعي مسرحية جان آنوي **أنتيغوني** الانتباه لنفسها باعتبارها نسخة حديثة من المأساة التي كتبها سوفوكليس، ويوضح فيلم وودي ألن **وردة القاهرة الأرجوانية** أنه يدور حول الأفلام باعتبارها «حلم في ضوء النهار».

انفتاح الحدقة / انغلاق الحدقة: تزداد الصورة المحصورة ضمن دائرة اتساعاً إلى أن تملأ الإطار (انفتاح الحدقة)، وتبدو اللقطة وكأنها تنغلق بينما تتقلص الصورة إلى دائرة ثم تختفي من الشاشة (انغلاق الحدقة).

الإيقاع: تغيير السرعة (بطيئة / سريعة)، والضوء (ساطع / معتم) واللون (تنوعات في لوحة ألوان صانع الفيلم).

الأيقنة: إعادة خلق صورة بشكل يجعلها تستدعي تمثيلاً صورياً تقليدياً أو مألوفاً، مثل لوحة أو تمثال مشهورين.

البؤرة السطحية: تقديم الجزء الأمامي من المشهد بوضوح وحِدّة أكبر من الخلفية، وهذا المصطلح هو عكس **البؤرة العميقة**.

البؤرة العميقة: نوع من التصوير تكون فيه مقدمة المشهد ووسطه وخلفيته ظاهرة كلها بوضوح.

بوليوود: هو المصطلح الذي يطلق على السينما الشعبية المصنوعة في ممباي في الهند، التي تشيع فيها المقاطع الموسيقية.

التأطير المحكم: حصر الصورة، التي تكون عادة إحدى الشخصيات، ضمن خطوط **الإطار** للإيحاء بالوقوع في فخ.

التأطير: عملية تشكيل اللقطة بعد أن يكون المخرج قد قرر شكلها البصري.

تحريك البؤرة: نقل التركيز من إحدى الشخصيات أو من منطقة ما ضمن اللقطة إلى شخصية أو منطقة أخرى بحيث تصبح الأولى غير واضحة، إلى أن يحين الوقت ليعود الجزء غير الواضح إلى التركيز.

ترتيب المشهد: هذا المصطلح هو مصطلح فرنسي mise-en-scène مسرحي يعني وضع الإنتاج على خشبة المسرح. وفي الأفلام، ترتيب المشهد يعني تصوير لقطة أو مقطع باستخدام الانتباه إلى التفاصيل نفسه الذي يُسبغها المخرج المسرحي على إنتاجه (مشهد التصوير والإضاءة والملابس والمكياج ووضع الشخصيات في مكانها ضمن الإطار، الخ.).

الترجمة المكتوبة: الكتابة التي تظهر في أسفل الشاشة وتوفر معلومات مثل الترجمة من لغة أجنبية. انظر **اللوحات الكتابية**.

تشكيل لقطة / التشكيل: عملية التخطيط للقطة أو سلسلة من اللقطات كما يخطط الفنان تفاصيل لوحة، مع انتباه شديد لأمور مثل الإضاءة واللون وزوايا آلة التصوير والعلاقات المكانية.

التصاميم المكتوبة والمصورة: أي مزيج من الكتابة والصورة، مثل **العنوان الرئيسي** للفيلم.

التصنيفات (نظام تصنيف الأفلام): نظام لتصنيف الأفلام أحدثته رابطة الأفلام الأمريكية في عام ١٩٦٨ بعد أن أصبح من الواضح أن قواعد الإنتاج قد فاتها الزمن. والفئات التي تختلف كثيراً عن تلك التي شملها نظام التصنيف في عام ١٩٦٨ هي الآن: G (عامة المشاهدين) وPG-13 (إرشاد الآباء والأمهات للأطفال الذين لم يبلغوا الثالثة عشرة) وR (محدد للمشاهدين في السابعة عشرة فما فوق إلا لمن كان بصحبة شخص بالغ) وNC-17 (ممنوع على الأطفال دون السابعة عشرة). وفئة R تثير المشكلات بشكل خاص، على اعتبار أن أفلاماً مثل **قائمة شندلر** و**إنقاذ المجنّد ريان** صنفت ضمن فئة R.

تصوير التباين الشديد: التباين الحاد بين المناطق المنارة والمظلمة في الصورة. **في الفيلم الأسود**: صورة بيضاء على خلفية سوداء.

التصوير المثبَّت: نوع من التصوير الذي يستخدم كثيراً في الرسوم المتحركة، تتعامل فيه آلة التصوير مع كل **إطار** على حدة، لكي يصبح من الممكن تعديل الأشياء بين الإطارات ما «يبعث الحياة» فيها.

التغطية: تغيير شكل **الإطار** كي يمكن له أن يتخذ شكلاً معيناً (مثل ثقب المفتاح أو ثقب التلصص). ويعتبر الإطار مغطّى حين يغلّف السواد كل شيء باستثناء الشكل الذي ستظهر الصورة فيه.

التلوين: إضفاء الألوان بمساعدة الحاسوب على الأفلام المصورة بالأسود والأبيض، بدون موافقة صانع الفيلم، الذي يكون عادة متوفى.

التناص: إدخال إشارات ضمن العمل إلى أعمال أخرى، ويكون ذلك في كثير من الأحيان إقراراً بالتأثر، أو تحية إكبار، أو الإجابة على فنانين سابقين. وفيلم بريان دي بالما **استحواذ** هو تقدير لفيلم هتشكوك **الدوامة**، كما أن فيلم بيتر بوغدانوفتش **آخر عرض سينمائي** هو تحية إكبار لفيلم هوارد هوكس **النهر الأحمر**.

التنبؤ الدرامي: إشارات باكرة لأحداث ستجري فيما بعد.

التوزيع: المرحلة الثانية من صنع الفيلم التي تلي **الإنتاج**، وهي تنطوي على الأسلوب الذي يستخدم لتسويق الفيلم وعرضه.

تيار الوعي: تدفق الأفكار والذكريات والتداعيات الواعية واللاشعورية داخل ذهن الشخصية.

الجنس: شكل أدبي أو نوع من الأفلام تصبح فيه العناصر المتكررة كالأفكار والتقاليد الأسلوبية والشخصيات ووسائل الحبكة مألوفة إلى حد أن العمل أو الفيلم يوضع ضمن فئة معينة، كالمأساة أو الملهاة أو الشعر الوجداني في الأدب، أو ملهاة الغريبي الأطوار أو فيلم الرعب أو الخيال العلمي في السينما.

الحبكة: البنية الروائية للعمل، وهي ليست خط القصة بل ترتيب وتنظيم حلقات الأحداث التي يتألف العمل منها.

حق النسخة النهائية: حق المخرج الذي يمنحه له الاستوديو أو شركة الإنتاج بأن يُوَزَّع الفيلم بالشكل الذي أراد المخرج أن يراه المشاهدون به على الشاشة. ويجب عدم خلط هذا المصطلح مع «نسخة الفنان»، وهي اتفاقية يجري التفاوض عليها مع الاستوديو وتمنح المخرج استقلالاً ذاتياً في المونتاج، في حين أنها تضيف في الوقت نفسه شروطاً كثيرة بحيث أنها لا تنطبق إلا على الأفلام التي تجتاز امتحان المشاهدين. انظر أيضاً **النسخة النهائية**.

الحكاية التحتية: هي **النص التحتي** للفيلم الذي يتألف من كافة التداعيات التي تحدث أثناء مشاهدة الفيلم (على سبيل المثال الربط بين الشخصيات وبعض النماذج الأسطورية والنماذج الأولية، أو الربط بين الممثلين وأدوارهم السابقة أو بينهم وبين ممثلين آخرين يشتركون معهم في صفات معينة، وما إلى ذلك).

الحوار المتداخل: (١) الحوار الذي تتكلم فيه الشخصيات، أحدهم فوق كلام الآخر، والمفترض أن الغرض من ذلك مقدار أكبر من الواقعية؛ (٢) الحوار الذي يستمر من مشهد إلى المشهد التالي.

الخروج التدريجي / الدخول التدريجي: إما أن تختفي الصورة وتصبح الشاشة سوداء (الخروج التدريجي) أو تتكون خارجة من شاشة مظلمة (الدخول التدريجي).

الخطاب: هو في اللغويات و**دراسة الإشارات** الحديث كتعبير شخصي، إما بشكل كلامي أو غير كلامي، وهو في الفيلم الطريقة التي يصل بها الفيلم إلى المشاهدين، بما في ذلك جميع الاستراتيجيات الروائية المستعملة، أكانت مرئية أو مضمّنة

دراسة الإشارات: دراسة الإشارات والرموز لتحديد معناها، وخاصة في مسائل مثل الطعام واللون والحركات الإيمائية واللباس واللغة الجسدية.

الدلالة: المعنى الحرفي للكلمة، وفي الفيلم هي الصورة دون معناها الرمزي أو **الضمني** (الملابس البيضاء باعتبارها نوعاً من اللباس وليس باعتبارها علامة فارس أبيض).

الدوران ذو الحفيف: استدارة سريعة على نحو غير عادي، تؤدي أحياناً إلى ضبابية مؤقتة.

الراوية الشامل المعرفة: أسلوب في رواية الحكاية يستخدم ضمير الغائب، والراوية فيه يعرف كل شيء عن الحبكة والشخصيات، بما في ذلك رغباتهم اللاشعورية وأفكارهم الدفينة.

الزاحفة: الأسماء أو العناوين أو اللوحات الكتابية التي تتحرك من أسفل الشاشة إلى الأعلى، وأحياناً بالعكس، وهي معروفة أيضاً باسم **اللوحة الكتابية المتحركة**.

زمن العرض: الطول الحقيقي للزمن بالساعات والدقائق (مثل ٨٠ دقيقة، أو ساعتين، أو خمس دقائق).

زمن الفيلم: تقليص الزمن أو تمديده ، وفق غرض المخرج (مثل تقليل أو تطويل الزمن الذي يجري فيه الحدث).

التزويم: يخلق صانع الفيلم وهماً بالحركة باستخدام عدسة تستطيع تغيير **طولها المحرقي** للدخول إلى مشهد **(تزويم الدخول)** أو الخروج منه **(تزويم الخروج)**.

ستيديكام: آلة تصوير مربوطة على جسم المصور تمكنه من التحرك بسهولة داخل مناطق لا يمكن لعربة آلة التصوير أن تصل إليها وخارج هذه المناطق وحولها.

السيناريو التأملي: سيناريو مكتوب دون التزام من الاستوديو ويقدّمه كاتبه دون أي ضمانة لبيعه.

سيناريو التصوير: سيناريو معدّ للتصوير، المَشاهد فيه مرقمة ومحددة من حيث كونها داخلية أو خارجية، ليلية أو نهارية، ومن حيث المكان، كما يشار إلى موضع آلة التصوير، وتحدَّد **الانتقالات**، ويلتزم السيناريو بالمسافات المناسبة.

الشعار: علامة الاستوديو التجارية (أسد مترو غولدوين ماير والكرة الأرضية الخاصة بيونيفرسال).

صوت الرسالة: هو **الصوت المرافق** لقراءة رسالة أو كتابتها.

الصوت السلطوي: رواية الأحداث من قبل راوية شامل المعرفة خارج الشاشة.

الصوت الفعلي: صوت من مصدر يمكن معرفته موجود على الشاشة أو خارجها.

الصوت المتداخل: الصوت الذي يستمر من مشهد إلى المشهد التالي أو يتوقع مشهداً جديداً بالبدء عند نهاية المشهد السابق. انظر أيضاً **الحوار المتداخل**.

الصوت المرافق: السرد من خارج آلة التصوير من قبل إما إحدى الشخصيات أو معلّق.

الصوت المُعلَّق: صوت صادر عن مصدر خارج المشهد الفعلي، مثل الموسيقى الخلفية.

الطول المحرقي: المسافة بين مركز العدسة والنقطة التي تتركز الصورة فيها مقاسة بالميليمترات.

العبارة الموسيقية المتكررة: جملة موسيقية متكررة ترتبط بإحدى الشخصيات أو الموضوعات.

العدسة الواسعة الزاوية: عدسة ذات **طول محرقي** قصير. ومع أن من الممكن للقطة المأخوذة على هذا النحو أن تعطي منظراً أوسع ومعلومات بصرية أكثر، فهي أيضاً تجعل مقدمة الصورة وكل ما فيها من أشياء تبدو أكبر من الخلفية على نحو غير طبيعي.

عدم التزامن: الصوت المرتبط ربطاً مجازياً أو سياقياً مع الصورة التالية التي نراها (مثل الأم التي تنادي طفلتها في فيلم **م**، وتتلو ذلك لقطات لأشياء مختلفة، ولكن لا تظهر الطفلة، فهي ميتة.)

العرض: المرحلة الثالثة من صنع الفيلم، بعد **الإنتاج** و**التوزيع**، وهي تشير إلى عرض الفيلم في دار سينما أو مدرّج.

العنوان الرئيسي: عنوان الفيلم و**قائمة الأسماء** الافتتاحية، ويكون هذا العنوان في أحيان كثيرة مصمماً تصميماً إبداعياً ويشكل إبداعاً فنياً بحد ذاته.

الفتى الأفضل: مساعد **الناظر** (كبير الفنيين الكهربائيين).

الفيلم الأسود: المصطلح مأخوذ من اللغة الفرنسية film noir ويعني فيلماً ذا مظهر واضح الظلمة يتصف بالإضاءة الخافتة، والتصوير الشديد التباين، والشوارع المبللة بالمطر، ولافتات النيون الوامضة، والحانات المليئة بالدخان، وبهو الكوكتيل ذي المرايا، وغرف الجلوس التي لا تزورها الشمس، والنساء المغويات، والذكور الذين يسهل اصطيادهم.

الفيلم الثلاثي الأبعاد: نوع من الأفلام ظهر في منتصف العقد السادس من القرن العشرين يعطي للمشاهدين شعوراً بالعمق، ولكن هذا لا يحدث إلا إذا وضعوا نظارات خاصة، وهذا أمر ضروري، فبدون النظارات سيكون الفيلم – المصوّر بعدستين – سلسلة من الصور المتداخلة والضبابية.

فيلم الدرجة الثانية (أو الفيلم ذو الميزانية المنخفضة): الفيلم الثاني الذي تكون تكاليف صنعه أقل (حرف B في التسمية الإنجليزية B-movie يرمز إلى الميزانية المقتصدة) الذي كان يعرض مع فيلم آخر أثناء سنوات الاستوديوهات (١٩٣٠ – ١٩٦٠)، حيث كانت دور سينما كثيرة تعرض فيلمين معاً. ويعترف النقاد اليوم ببعض أفلام الدرجة الثانية على أنها تحف رائعة (مثل **الأشخاص الهررة**، **مشيت مع زومبي**، **تحويلة**).

الفيلم الروائي: فيلم حبكته مخترعة. ويطلق عليه أيضاً اسم الفيلم القصصي وفيلم القصة.

فيلم السيرة: فيلم يحكي سيرة حياة أحد الأشخاص، مثل فيلم سبايك لي **مالولم إكس** (١٩٩٢).

الفيلم العالمي: كان يطلق عليه في السابق اسم «الفيلم الأجنبي»، وهو الفيلم الذي تنتجه أية دولة غير الولايات المتحدة.

فيلم القصة: انظر **الفيلم الروائي**.

الفيلم المجموعة: فيلم طويل يتألف من (١) عدة أفلام أو مَشاهد قصيرة مكتملة بحد ذاتها ومنقولة عن قصص قصيرة (**بيت أ. هنري الممتلئ**، **ثلاثي**، **رباعية**)، (٢) حكايات متداخلة ذات موضوع مشترك (**حكايات مانهاتن**، **الجسد والخيال**)، أو مقتطفات من

أفلام مختلفة (مثل المقاطع الموسيقية في فيلمي مترو غولدوين ماير **هذه هي التسلية**، و**هذه هي التسلية ٢**).

الفيلم المستقل: (١) فيلم مصنوع دون ارتباط بأي استوديو؛ (٢) فيلم من صنع منتج تكون وحدة إنتاجه موجودة داخل أحد الاستوديوهات، ويقدم الاستوديو شكلاً من أشكال التمويل ويتولى توزيع الفيلم؛ (٣) فيلم توزعه وحدة متخصصة في أحد الاستوديوهات، مثل أفلام سوني الكلاسيكية، وفوكس سيرتشلايت، وأفلام بارامونت الكلاسيكية.

الفيلم المعدّ للعرض السينمائي: فيلم مصنوع للعرض في دور السينما.

الفيلم الوثائقي: فيلم غير روائي.

الفيلم شبه الوثائقي: فيلم روائي مستقى من الواقع ويجري تصويره وتمثيله بطريقة تشبه كلا الفيلم الروائي والفيلم الوثائقي.

قائمة الأسماء الختامية: قائمة في آخر الفيلم تضم عملياً جميع الأشخاص الذين لهم علاقة بالإنتاج، من النجوم إلى المسؤول عن خدمة توفير الطعام.

قائمة الأسماء: أسماء العاملين المبدعين في الفيلم (الممثلون والكاتب ومصمم الإنتاج ومصمم الملابس ومدير التصوير وفني المونتاج والمنتج والمخرج) التي تظهر عادة – ولكن ليس دائماً – في بداية الفيلم كجزء من **العنوان الرئيسي**.

القسم المتخصص: وحدة داخل استوديو كبير (مثل أفلام فوكَس الطويلة في يونيفرسال) توزع أفلاماً من صنع شركات إنتاج مستقلة.

القصة السينمائية: diegesis هي الكلمة اليونانية التي تعني «الحكاية» ويستخدمها الأكاديميون لتعني عالم الفيلم، الذي يشمل الأحداث التي تظهر على الشاشة والتي لا تظهر وأحداث الماضي التي لم تصوّر تصويراً درامياً.

قطع التباين: انتقال من لقطة إلى أخرى مختلفة عن الأولى اختلافاً جذرياً بحيث أنها تلفت الانتباه إلى التفاوت بينهما.

القطع التقاطعي: الانتقال جيئة وذهاباً بين حدثين متزامنين، لكنهما لا يجريان بالضرورة – بل من النادر أن يجريا – في المكان نفسه. ويطلق عليه أيضاً اسم **قطع التوازي**.

القطع الشكلي: هو قطع من شيء إلى آخر يشبهه في الشكل (مثلاً من عجلة سيارة متحركة إلى قرص طاولة روليت وهو يدور).

قطع القفز: انتقال مفاجئ من موقع ما أو من إطار زمني إلى آخر، عادة لتحقيق تأثير معين ولكن في كثير من الأحيان بسبب المونتاج الضعيف.

القطع المباشر: **الانتقال** الفوري من لقطة إلى اللقطة التالية.

القطع المتداخل: شبيه بـــ **القطع التقاطعي** فيما عدا أنه في المتداخل ينتج عن الانتقال جيئة وذهاباً من موقع إلى آخر مشهداً كاملاً (مثال على ذلك محاولة تخريب عملية إنزال البارجة إلى الماء في فيلم **المخرب**).

القطع المتوازي: هو **انتقال** من لقطة إلى أخرى تجري حوادثها في الوقت نفسه. انظر أيضاً **القطع التقاطعي**.

قطع المطابقة: هو **انتقال** من إحدى اللقطات إلى لقطة أخرى مرتبطة بها من حيث السياق، لكنها في كثير من الأحيان تتميز عنها من حيث الزمان والمكان، ويتم هذا الانتقال بسلاسة شديدة بحيث لا يحدث أي انقطاع في الاستمرارية.

القطع(١): (١) ربط لقطتين منفصلتين بحيث تحل الثانية محل الأولى، (٢) المفصل الذي يصل بين لقطتين، (٣) إشارة المخرج («قطع!») لوقف تصوير أحد المشاهد.

القفز إلى الأمام: لقطة أو سلسلة من اللقطات تصور حادثاً سيجري عند نقطة معينة من الفيلم لكنها ليست النقطة التي تظهر فيها هذه اللقطة أو السلسلة.

قواعد الإنتاج (قواعد إنتاج الأفلام): سياسة تنظيمية ذاتية أحدثت في عام ١٩٣٠ استجابة لضغط الجمهور من أجل «إصلاح الشاشة» واستبدلت في عام ١٩٦٨ بنظام التصنيف. وكان المحتوى واللغة غير المقبولين على الشاشة يشتملان على العري واللواط وتناول المخدرات والابتذال والبذاءة والتجديف. وحذرت القواعد من الرق الأبيض (البغاء القسري) والعلاقات بين الأعراق. وتطلبت القواعد أن لا تؤدي الجريمة إلى الكسب وألا يبرَّر الزنى. ولا يمكن الإشارة إلى الاغتصاب والإغواء بسوى الإيحاء.

---

(١) تستعمل الكلمة الإنجليزية cut بالمعاني المبينة أعلاه وأيضاً بمعنى نسخة الفيلم، لذلك ترجمت المصطلح الإنجليزي إلى العربية بمصطلحين منفصلين هما **القطع** و**النسخة**. (المترجم)

الكناية[١]: استبدال مصطلح بآخر حين يكون بينهما علاقة وثيقة («التاج» بدلاً من «الأسرة المالكة»).

اللقطة / اللقطة المعاكسة: الانتقال جيئة وذهاباً بين شخصيتين أثناء محادثة بينهما بحيث يظهر رد فعل كل منهما.

لقطة الاثنين: لقطة تظهر شخصيتين.

اللقطة البعيدة جداً: لقطة تكون آلة التصوير فيها بعيدة عن الموضوع المصوّر بحيث تكون النتيجة منظراً عريضاً بانورامياً.

اللقطة البعيدة: لقطة تظهر آلة التصوير فيها بعيدة عن الموضوع المصوّر (الشخص بأكمله مع شيء من الخلفية.) وتعرف أيضاً باسم **اللقطة الكاملة**.

اللقطة التأسيسية: (١) هي بصورة عامة **لقطة بعيدة** تعرّف بموقع ما، مثل لقطة لخط السماء في مدينة نيويورك؛ (٢) **لقطة بعيدة** (على سبيل المثال عائلة مجتمعة) تصبح أساس لقطات أقرب تبيّن المكونات المختلفة (أعضاء من العائلة كلٌ بمفرده).

لقطة الثلاثة: لقطة تظهر ثلاث شخصيات.

لقطة الحدقة: لقطة تكون الصورة فيها محصورة ضمن دائرة، مع أن بعض اللقطات المستطيلة وذات الشكل المعيني تقع ضمن هذه الفئة.

لقطة الرافعة: لقطة تؤخذ بآلة التصوير المركبة على رافعة (وهي ذراع آلي متصل بعربة آلة التصوير، يشبه قطاف الكرز الذي تستخدمه طواقم المرافق)، ما يمكّن آلة التصوير من التحرك حركات إلى الأعلى والأسفل والجانبين.

لقطة الزاوية المرتفعة: لقطة توضع آلة التصوير فيها فوق الشيء الذي يجري تصويره.

اللقطة السائرة: لقطة متحركة، هي في الأصل لقطة تكون آلة التصوير فيها فوق سكة، لكن المصطلح الآن يطلق على كل لقطة تؤخذ حين تكون آلة التصوير على أي نوع من العربات أو الآليات المتحركة مثل عربة آلة التصوير أو الرافعة أو السيارة أو الشاحنة، بل حتى حين تكون مربوطة بشخص ما (مثال ذلك آلة **ستيديكام**).

---

(١) Metonymy المصطلح الإنجليزي في الأصل يستخدم للتعبير عن استخدام جزء للتعبير عن الكل، لكنه أصبح الآن يستعمل بشكل أكثر عمومية كما في التعريف الوارد هنا، (المترجم)

اللقطة الطويلة زمنياً: لقطة تستمر على الأقل دقيقة واحدة، مع أنه توجد أمثلة عن لقطات استمرت إلى حد عشر دقائق (على سبيل المثال اللقطات الثماني التي يبلغ طول كل منها عشر دقائق أو ما يقارب ذلك في فيم هتشكوك **الحبل**). انظر أيضاً **المقطع**.

اللقطة العالية: لقطة توضع آلة التصوير فيها في مكان أعلى من الشيء المصوَّر.

لقطة العين الإلهية: لقطة مأخوذة من فوق الشيء الذي يجري تصويره. وتدعى أحياناً «لقطة عين الطائر». انظر **لقطة الزاوية المرتفعة**.

اللقطة القريبة: لقطة تظهر الرأس والكتفين على خلاف اللقطة المقربة، التي تشبهها كثيراً إلى درجة أن المصطلحين يعتبران مترادفين.

اللقطة الكاملة: انظر **اللقطة البعيدة**.

اللقطة المائلة: لقطة تدور آلة التصوير فيها على محورها عمودياً.

اللقطة المائلة: لقطة من زاوية، تنتج عنها صورة غير متناظرة مائلة إلى أحد الطرفين للإيحاء بوجود شيء خاطئ. وهي تُعرَف أيضاً باسم لقطة الزاوية الهولندية.

اللقطة المتوسطة: لقطة وسط بين اللقطتين **المقربة** و**البعيدة** (من الخصر إلى الأعلى).

اللقطة المقربة المتوسطة: لقطة وسط بين اللقطتين **المقربة** و**المتوسطة** (من الصدر إلى الرأس).

اللقطة المقربة جداً: لقطة تكون آلة التصوير فيها قريبة من الموضوع المصوّر بحيث لاتسجّل سوى جزء منه، مثل العين أو العلامة التي تحمل الأحرف الأولى من الإسم.

اللقطة المقربة: المعنى الحرفي هو أن آلة التصوير تكون قريبة من الشيء المصوَّر أو تبدو كذلك (مثل لقطة لرأس شخص).

اللقطة المنخفضة الزاوية: لقطة تصور فيها آلة التصوير الشيء المراد تصويره من الأسفل إلى الأعلى، وهذا يجعل ذلك الشيء يبدو أكبر مما هو في الواقع.

اللقطة الموضوعية: ماتراه آلة التصوير وليس ما تراه إحدى الشخصيات.

لقطة عين الطائر: انظر **لقطة العين الإلهية**.

لقطة مركبة: لقطة متحركة مصوّرة من فوق عربة (منصة بعجلات أو عربة صغيرة).

اللقطة من فوق الكتف: لقطة توضع آلة التصوير فيها في موضع أعلى من كتف إحدى الشخصيات، وتكون عادة وراءها، وتُظهر ما تراه أو من تراه. وهي تستخدم كثيراً أثناء محادثة بين شخصين.

لقطة وجهة النظر: (١) لقطة من وجهة نظر الشخصية، أي ما تراه تلك الشخصية؛ (٢) لقطة تمثل ما تخبره الشخصية، في حلم يقظة أو ذكرى أو حلم، بحيث أننا نصبح في تلك اللحظة نحن الشخصية. انظر أيضاً **آلة التصوير الذاتية**.

اللقطة: ما يتم تسجيله بآلة التصوير أثناء عملها باستمرار ودون مقاطعة. وباللغة الإنجليزية تستعمل كلمتا **shot** و **take** للإشارة إلى اللقطة، والكلمتان متماثلتان، لكن أحياناً تكرَّر اللقطة عدة مرات للوصول إلى النتيجة المطلوبة، وفي هذه الحالة تستخدم كلمة take.

اللوحات الكتابية الختامية: نص يظهر في نهاية الفيلم وينقل للمشاهدين معلومات هامة، مثل مصير الشخصيات.

اللوحات الكتابية الداخلية: النص الكتابي الذي يظهر على الشاشة بين الحين والآخر ليوفر نوعاً ما من المعلومات، وهذا أسلوب شائع في الفيلم الصامت. انظر **اللوحات الكتابية**.

اللوحات الكتابية: أي نص كتابي في الفيلم.

اللوحة الكتابية الافتتاحية: النص الكتابي الذي يظهر في بداية الفيلم ويعطي بعض المعلومات عن خلفية الأحداث.

اللوحة الكتابية المتحركة: انظر **الزاحفة**.

الماسح: انتقال يظهر فيه خط يتحرك عمودياً أو أفقياً أو محورياً عبر الشاشة ويسبب اختفاء لقطة أو إغلاقها وظهور لقطة أخرى. كما يمكن أن تظهر المواسح على شكل ساعات أو مراوح أو لوالب.

المبدع: هو في الأصل الكلمة الفرنسية التي تعني «المؤلف»، وهو مصطلح يطلق على مخرجين مثل هتشكوك وفورد وويلز، الذين تكون أفلامهم متميزة إلى حد أنها تُعتَبَر «مؤلَّفة» ومصممة وفقاً لذلك (فيلم جون فورد **عربة الركاب**، فيلم أورسون ويلز **المواطن كين**).

المخرج: الشخص الذي يعتبر في نهاية المطاف مسؤولاً عن تصوير السيناريو، مع أن العملية الفعلية لصنع الفيلم هي جهد تعاوني.

المدير الفني: في الأصل الشخص المسؤول عن تصميم مشاهد التصوير وبنائها حسب السيناريو وتفسيرات المخرج له. وحالياً هو الشخص الذي يعمل تحت رئاسة **مصمم الإنتاج (المشرف على الإنتاج)** المسؤول عن «مظهر» الفيلم.

المدير: الشخص الذي يشرف على كل شيء – في الغالب الأدوات المساعدة – باستثناء ما يقع ضمن اختصاص **الناظر**.

مرحلة ما بعد الإنتاج: المرحلة التي تلي اكتمال الفيلم، بما في ذلك **المونتاج** وإضافة **الانتقالات** و**المؤثرات البصرية** والموسيقى.

المشهد: مجموعة من اللقطات تشكل جزءاً من مقطع وليست كافية بحد ذاتها.

مصمم الإنتاج (المشرف على الإنتاج): الشخص المسؤول عن «مظهر» الفيلم كما يحدده السيناريو ورؤية المخرج له.

المعنى الضمني: المعنى المجازي للكلمة («التهمته الكراهية») أو – في الأفلام – للصورة (الانعكاس المتكرر تكرراً لامتناهياً لخليفة إيف في نهاية فيلم **كل شيء عن إيف**، ما يوحي أنه سيوجد دائماً قادمون جدد ينتظرون ليحلوا محل النجوم).

المقاطع الملغاة: اللقطات التي تحذف من النسخة النهائية لكنها أحياناً تظهر مع **قائمة الأسماء النهائية**.

المقطع الترابطي: مقطع في الفيلم يقوم فيه شيء معين أو سلسلة من الأشياء بدور الصورة الموحِّدَة، مثل زجاجة الشمبانيا في فيلم **سيء السمعة**.

المقطع الخطي ذو الفجوات: مقطع من الفيلم حُذفَت منه بضعة روابط على افتراض أن يقوم المُشاهدون بتوفيرها.

المقطع الخطي: مقطع من الفيلم تجمع اللقطات فيه كي تكوّن جزءاً من الفيلم له بداية ووسط ونهاية، وهو غير كامل بحد ذاته لكن فيه قدر معين من المعنى حين يخرج عن سياقه (مثلاً مقطع الحمام في فيلم **سايكو**).

المقطع السابق لقائمة الأسماء: جزء من الفيلم يظهر قبل ظهور **قائمة الأسماء** وفي كثير من الأحيان يتضمن معلومات شديدة الأهمية لفهم الحبكة.

مقطع قائمة الأسماء: مقطع روائي من الفيلم يظهر أثناء ظهور قائمة الأسماء، وغالباً ما يقوم بوظيفة تمهيد أو يعطي معلومات ضرورية لفهم الحبكة.

المقطع: جزء من الفيلم يحمل قدراً معيناً من المعنى حين يعرض كمقتطف (مثل مقطع الحمام الشهير في فيلم **سايكو**).

الملتقطات: أفلام مستقلة الصنع تستحوذ الاستوديهات عليها من أجل توزيعها.

ملهاة الغريبي الأطوار: نوع من الملهاة الرومانسية يتميز بالحوار السريع البديهة والشخصيات الغريبة الأطوار، وبحبكة أساسها المعركة بين الجنسين، وبنهاية سعيدة يتغلب فيها الحب على العوائق المتمثلة في الطبقة الاجتماعية والمهنة.

المنتج: الشخص الذي «يجمع كل شيء معاً» (الممثلين والكاتب والمخرج وما إلى ذلك) ويشرف على الإنتاج بأكمله من بدايته حتى اكتماله، وفي بعض الأحيان يشرف على تسويق الفيلم، ويتأكد من أن لا يتجاوز الفيلم الميزانية المخصصة له.

المؤثرات البصرية (المؤثرات الخاصة): مؤثرات تنتج عن عمليات بصرية وآلية (ميكانيكية) خاصة (**الماسح** و**الاستبدال** و**تثبيت الصورة** و**التغطية** و**التصوير المثبَّت** و**الإسقاط الخلفي المصغّر**، الخ).

المؤثرات الخاصة: انظر **المؤثرات البصرية**.

الموجة الجديدة (الموجة الفرنسية الجديدة ، la nouvelle vogue): موجة في السينما الفرنسية بدأت في أواخر العقد السادس من القرن العشرين، حين أصبح نقاد سينمائيون من أمثال فرانسوا تروفو وجان لوك غودار وكلود شابرو مخرجين، وقطعوا صلاتهم مع الماضي، واستخدموا الإرتجال، وصوروا في المواقع الحقيقية (شوارع، حانات، شقق)، وتعمّدوا توجيه تحيات إكبار لمخرجيهم الأمريكيين المفضلين من خلال استحضار أفلامهم، ورفعوا منزلة المخرج من ناظر إلى مبدع أو مؤلف بديل لفيلمه.

مونتاج التتابع: ترتيب اللقطات وفقاً لتصوّر المخرج للمادة، ما يؤدي إلى تدفق طبيعي للحدث وإلى حبكة ذات بداية ووسط ونهاية.

المونتاج التركيبي: (١) المونتاج بمعنى تجميع اللقطات لتكوين الفيلم الكامل؛ (٢) المقطع المونتاجي التركيبي هو سلسلة من اللقطات تظهر في تتابع سريع؛ (٣) سلسلة من اللقطات ترتبط بعضها ببعض من خلال **الاستبدال** و**الماسح** لتقليص الزمن، الذي كثيراً ما يشار إليه باستخدام عناوين الصحف أو أوراق التقاويم التي تستبدل إحداها بالأخرى (ويعرف أيضاً باسم «المونتاج الأمريكي»).

المونتاج: ترتيب اللقطات بطريقة تولّد بنية الفيلم الروائية والإيقاعية والنغمية، بحيث يتوافر تنوع في الصورة والحجم والمزاج واللون والنسيج والسرعة.

الناظر: كبير الفنيين الكهربائيين.

نسبة الصورة: نسبة عرض الصورة إلى ارتفاعها، وكانت سابقاً ٤ إلى ٣ أو ١،٣٣ إلى ١ (ما ينتج عنه صورة عرضها يزيد عن الارتفاع بمقدار الثلث تقريباً)، وهي الآن حوالي ١ إلى ١،٨٥.

النسخة الأولية: نسخة باكرة من الفيلم كما صممه المخرج، لكنها غير جاهزة للتوزيع بعد.

نسخة المخرج: الفيلم بالصورة التي رآها المخرج.

النسخة النهائية: النسخة التي يراها المشاهدون، باستثناء بعض التوليف الدقيق الذي يجرى في اللحظة الأخيرة، ويكون بصورة عامة في المدرج الصوتي. و**حق النسخة النهائية** الذي هو هدف جميع صانعي الأفلام صعب المنال في بنية هوليوود المعاصرة القائمة على الشركات.

النسخة: نسخة من الفيلم (**النسخة الأولية**، **نسخة المخرج**، **النسخة النهائية**).

النص التحتي: انظر **الحكاية التحتية**.

النموذج: في **دراسة الإشارات** هو وحدة علاقة محتملة، و**علاقات النماذج** هي ترابطية وليست متسلسلة، وهي معنية بالمعنى وليس بالترتيب (مثل ربط مشهد من العنف الروائي مع حادثة تاريخية أدت إلى إراقة مماثلة للدماء).

النور الأساسي: المصدر الأول للإضاءة، وعادة يكون أعلى من الموضوع المصوَّر أو إلى جانبه.

النور الخلفي: نور يوضع أعلى من الشيء المراد تصويره وخلفه لخلق إحساس بالعمق.

النور المُشبِع: هو نور مساعد يوضع قبالة **النور الأساسي**، الذي يقترن معه للتخلص من الظلال والخروج بصورة متناغمة.

الواقع الافتراضي: بيئة تشبيهية ينتجها الحاسوب، يمكن لمن يدخل إليها تغييرها كما يشاء.

المحتويات

الصفحة

الفصل الأول

الفصل الثاني

الصفحة

الفصل الثالث

الصفحة

الفصل الرابع

تجميل الصورة

الفصل الخامس

الصفحة

الفصل السادس

الفصل السابع

الفصل الثامن

الصفحة

الفصل التاسع

الفصل العاشر

الملحق - ١ -

الصفحة

الملحق - ٢ -

الملحق - ٣ -

الطبعة الأولى / ٢٠١٣م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

عن الكتاب

كتاب تشريح الأفلام هو كتاب دراسي مختصر غير باهظ التكلفة وخالٍ من التعابير والمصطلحات الخاصة التي يستخدمها أهل المهنة. وهو يقدم أساساً متيناً للأمور الجوهرية الخاصة بالأفلام مع تقديم أمثلة ثرية من الماضي والحاضر. والكتاب مصمم ليستخدم في مقررات «الفيلم باعتباره أدباً» و«مقدمة للفيلم» في أقسام اللغة الإنجليزية والسينما والاتصالات، لذلك يغطي جميع عناصر الفيلم الجوهرية، من الجنس الفيلمي والإضاءة والمونتاج إلى الموسيقى والصوت والسرد. ومدخل تسهيل الدراسة الذي يتبعه كتاب تشريح الأفلام يجعله مثالياً للمستجدين في هذا الحقل الدراسي.

وتوفر الطبعة السادسة ملامح جديدة ستساعد الطالب في دراسته وفي تذكره للمعلومات، كما تشمل جزءاً جديداً حول الكتابة عن الأفلام وتغطية أوسع لأحدث النزعات في المشاهدة، مثل الفيديو الرقمي واليوتيوب وغيرها من الموارد الشبكية الإلكترونية، بالإضافة إلى المزيد عن الأفلام العالمية والأفلام التي تصنعها المرأة، وتغطية عميقة للأفلام الحديثة.

شهادات في كتاب تشريح الأفلام

«أحب كتاب تشريح الأفلام، فهو يوفر استكشافاً شاملاً لدراسة الفيلم كجنس. وهو واضح وموجز بحيث لا يُغرق الطالب في بحر من المعلومات، لكن في الوقت نفسه، يقدم الكتاب الأرضية الضرورية لما يحتاج الطلاب معرفته كي يصبحوا أكفاء في تحليل السينما».

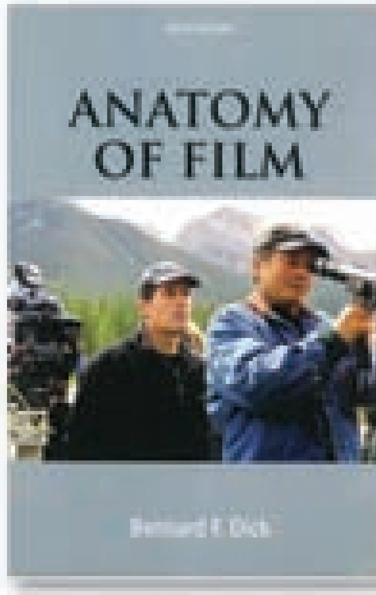
- جولي غوستافسون Julie Gustafson
جامعة ساطفورد

«يقول ديك جميع الأشياء الصحيحة. والكتاب سهل القراءة جداً، وفيه تغطية كاملة، وكتابته ممتازة».

- ديفيد بوبوسكي David Popowski
جامعة ولاية مينسوتا، مانكاتو

«تشريح الأفلام كتاب دراسي مثالي للطلاب الذين بدؤوا لتوهم الدراسة في حقل الأفلام».

- دانيال لنتون Daniel Linton، جامعة ممفيس



www.syrbook.gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٢٣٣١١٦٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٣م

سعر النسخة ٥٠٠ ل.س أو ما يعادلها